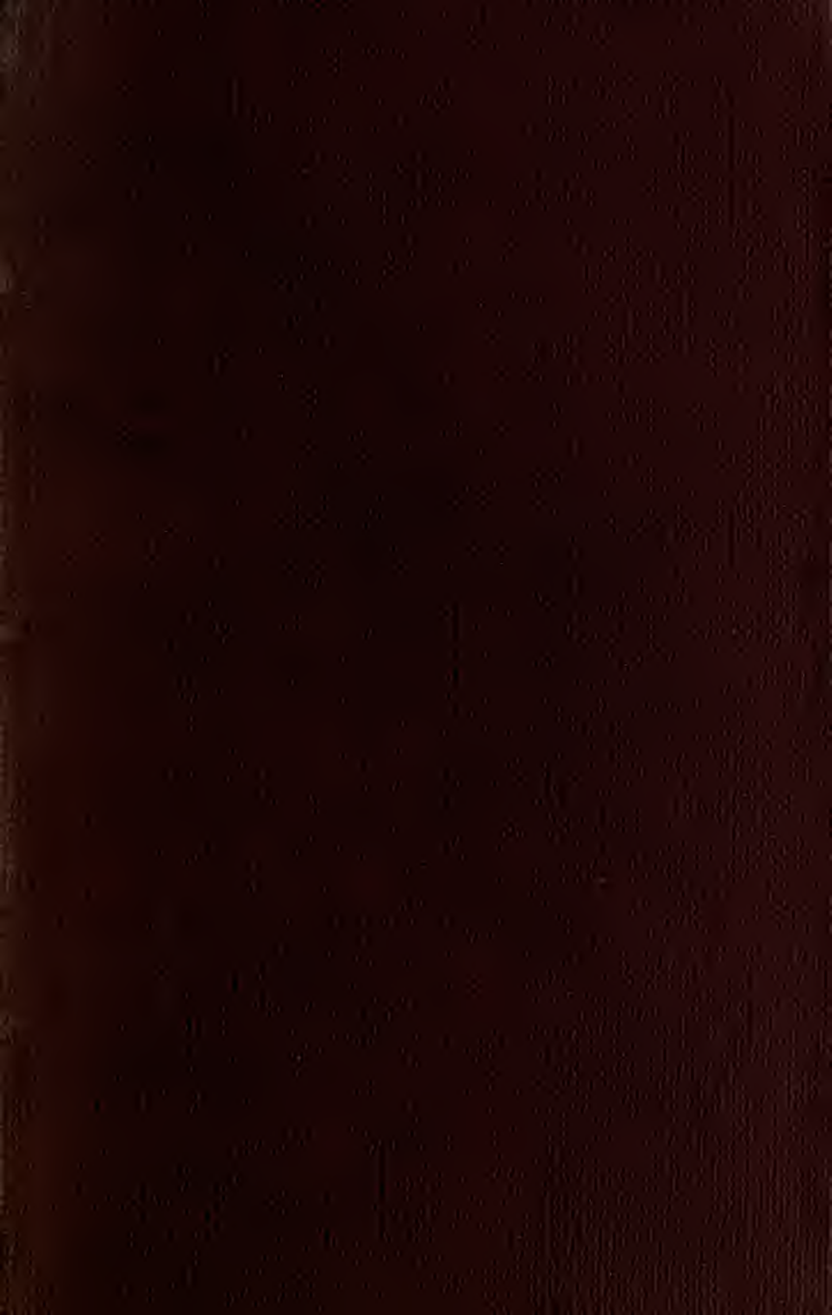
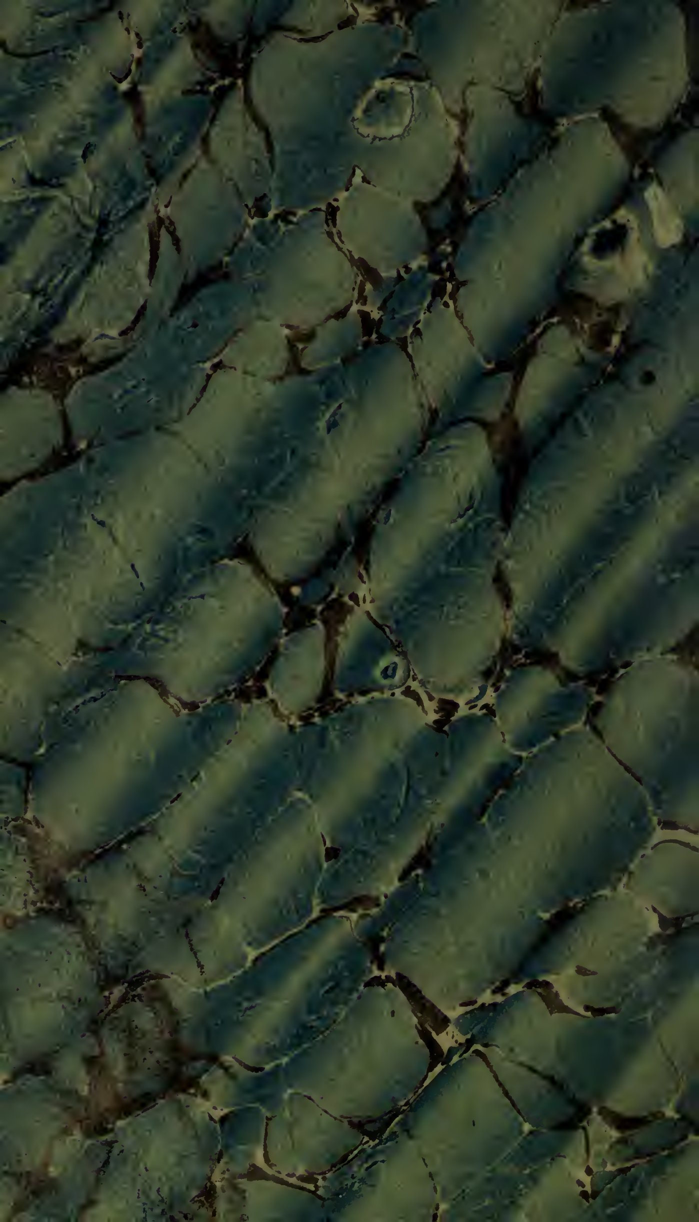






ESSAIS

SUR LE

THÉATRE CONTEMPORAIN

DU MÊME AUTEUR

Portraits d'Écrivains. — Alexandre Dumas fils. — Emile Augier. — Victorien Sardou. — Octave Feuillet. — Edmond et Jules de Goncourt. — Emile Zola. — Alphonse Daudet. — J.-J. Weiss, 3ᵉ édition. — Un volume in-16. . . . . 3 fr. 50

Écrivains d'aujourd'hui. — Paul Bourget. — Guy de Maupassant. — Pierre Loti. — Jules Lemaître. — Ferdinand Brunetière. — Emile Faguet. — Ernest Lavisse. — Notes sur les prédicateurs : Mgr d'Hulst, etc., 3ᵉ édit. — Un vol. in-16. 3 fr. 50

Les Jeunes. — Edouard Rod. — J.-H. Rosny. — Paul Hervieu. — J.-K. Huysmans. — Maurice Barrès. — Paul Margueritte. — Léon Daudet. — Le comte Robert de Montesquiou. — Les Cent-Quarante-et-un, etc., 3ᵉ édition. — Un vol. in-16. 3 fr. 50

Études sur la Littérature française. — 1ʳᵉ série. — Froissart. — Saint François de Sales. — Montaigne. — L'Opéra et la Tragédie. — Diderot. — Chamfort et Rivarol. — Florian. — Joseph de Maistre. — Benjamin Constant. — Mérimée. — La Duchesse de Broglie. — Littérature et Dégénérescence. — L'Enseignement du latin. — Un volume in-16 . . . . . . 3 fr. 50

Études sur la Littérature française. — 2ᵉ série. — Marguerite de Navarre. — Brantôme. — Madame Geoffrin. — Madame Roland. — La marquise de Condorcet. — Chateaubriand. — George Sand et Alfred de Musset. — M. Émile Zola. — Edmond de Goncourt. — M. François Coppée. — M. Anatole France. — La question du vers libre. — Les statues de Paris. — Un volume in-16. . . . . 3 fr. 50

De Scribe à Ibsen (Causeries sur le théâtre contemporain). — Scribe. — Alfred de Musset. — Alexandre Dumas père. — Alexandre Dumas fils. — Emile Augier. — Victorien Sardou. — Meilhac et Halévy. — Labiche. — Jules Lemaître. — Henri Lavedan. — F. de Curel. — Ibsen, etc., 3ᵉ édition. (*Ouvrage couronné par l'Académie française.*) — Un volume in-16. 3 fr. 50

Essais sur le Théâtre contemporain. — Alexandre Dumas. — Edouard Pailleron. — Victorien Sardou. — Henri de Bornier. — François Coppée. — Alexandre Parodi. — Jules Lemaître. — Henri Lavedan. — Maurice Donnay. — François de Curel. — Richepin. — Georges Rodenbach. — Maurice Barrès, etc. — Un volume in-16. . . . . 3 fr. 50

La Vie et les Mœurs au jour le jour. — Un volume in-16. . . . . 3 fr. 50

LIBRAIRIE PAUL DELAPLANE

Histoire de la Littérature française. — 12ᵉ édition. Un volume. . . . . 3 fr. 50

ÉMILE COLIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

RENÉ DOUMIC

ESSAIS

SUR LE

THÉATRE CONTEMPORAIN

ALEXANDRE DUMAS. — ÉDOUARD PAILLERON. — VICTORIEN SARDOU. — HENRI DE BORNIER. — FRANÇOIS COPPÉE. — ALEXANDRE PARODI. — JULES LEMAITRE. — HENRI LAVEDAN. — MAURICE DONNAY. — FRANÇOIS DE CUREL. — RICHEPIN. — GEORGES RODENBACH. — MAURICE BARRÈS, ETC.

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1905

A Monsieur le Vicomte E.-M. de VOGÜÉ

de l'Académie française

RESPECTUEUX HOMMAGE

Le présent volume fait suite à celui que nous avons naguère publié sous ce titre: *De Scribe à Ibsen*. Il contient des études sur quelques-unes des pièces représentées au cours de ces trois dernières années et qui nous ont paru n'être pas sans intérêt pour l'historien des lettres.

Les transformations littéraires ne se font que peu à peu, même en un temps où tous les changements sont si rapides et si brusques. Aussi, en dépit des programmes pompeux et des manifestations bruyantes, la période que nous traversons aura-t-elle été marquée moins par l'avènement d'un art nouveau

que par la lente décomposition d'un système dramatique que nous voyons se dissoudre sous nos yeux.

Ce système, tel qu'il avait été organisé grâce surtout à Alexandre Dumas fils, était fait de la combinaison de plusieurs éléments empruntés soit au théâtre lui-même, soit à des genres voisins. Depuis une quinzaine d'années, ces éléments tendent à se dissocier pour s'en aller vivre chacun de sa vie propre.

L'intrigue et la combinaison artificielle des événements font retour au vaudeville et au mélodrame.

Le comique proprement dit est relégué dans la farce.

Les croquis d'actualité et les drôleries du dialogue appartiennent au genre dit parisien.

La comédie de mœurs a rejeté ces éléments. Elle s'efforce de se réduire à l'étude des sentiments, des cas de conscience, des problèmes moraux et sociaux. Y arrivera-t-elle? Pour-

ra-t-on créer un genre fait d'analyse et d'observation, prenant pour sujet ce qu'il y a dans notre nature de durable, de général, de largement humain, et qui serait une sorte de transposition de notre tragédie classique? On l'essaie sans y avoir encore réussi.

Comment d'ailleurs se fait-il que, en dépit du talent des auteurs et de l'effort dépensé, la production dramatique contemporaine soit si médiocre? L'une des causes en est que le théâtre a cessé d'être considéré comme un art spécial, ayant son esthétique, ses règles et ses moyens.

Cela même vient de ce que les écrivains de théâtre ont cessé d'être des spécialistes. Dumas, Augier, M. Becque, disons même Labiche, M. Sardou, M. Pailleron, étaient des auteurs qui, travaillant uniquement pour le théâtre, apercevaient toutes choses de ce point de vue particulier. Il n'en est plus de même aujourd'hui. Dès qu'un écrivain s'est acquis, par le livre, ou le journal assez de no-

toriété pour en imposer aux entrepreneurs de spectacles et attirer peut-être le public, il se tourne vers le théâtre, dont les succès ont toutes sortes de séductions. C'est pourquoi nous avons des romanciers, des poètes, des critiques, des fantaisistes, des chroniqueurs, qui apportent au théâtre des romans, des poèmes, des études, des fantaisies, des chroniques ; nous n'avons pas d'auteurs dramatiques.

ALEXANDRE DUMAS

L'AMI DES FEMMES. — LA PRINCESSE DE BAGDAD

M. Alexandre Dumas a voulu, sur la fin de sa carrière, remettre à la scène les plus contestées d'entre ses pièces, celles qui jadis avaient soulevé le plus de réclamations dans le public et provoqué le plus d'étonnement dans la critique. Il semble qu'il en appelle d'un premier verdict; ou plutôt, n'ayant plus guère à se préoccuper de sa gloire, qui est depuis assez longtemps et assez solidement établie, et uniquement soucieux de la fortune de ses idées et des intérêts de l'art, il semble qu'il soit curieux d'éprouver aujourd'hui ce que valaient les plus audacieuses de ses tentatives de grand oseur dramatique. C'est le sort commun de tous ceux qui sont en avance sur leur époque

que leur œuvre, d'abord incomprise, profite peu à peu de l'élargissement du goût, jusqu'à ce que sonne pour elle l'heure de la justice. Cette heure est-elle venue pour une partie de l'œuvre, la plus originale et la plus particulière de M. Dumas ? Ou faut-il décider que dans tels de ses ouvrages il a excédé les limites de son art, et qu'il lui a demandé des effets qu'il ne pouvait produire ? Tel est l'examen auquel nous convie M. Dumas. Je n'en sais pas de plus intéressant. Car, d'abord, M. Dumas incarne si complètement en lui le mouvement de la comédie moderne, que discuter son théâtre c'est aussi bien discuter tout le théâtre d'aujourd'hui. Et ensuite il apporte dans l'expression de ses idées tant de vigueur, tant d'assurance et de courage qu'on se sent tout de suite à l'aise pour raisonner avec lui : la franchise répond tout naturellement à la franchise.

A ne considérer les choses que par la surface et à s'en tenir au résultat apparent, M. Dumas peut se déclarer satisfait de l'issue de ces deux reprises. *L'Ami des femmes* obtient à la Comédie-Française un succès brillant et incontestable. Il le doit en partie à une excellente inter-

prétation. Les deux premiers rôles sont tenus avec une intelligence, une sûreté et une adresse tout à fait remarquables. M. Worms, à force de tact et de justesse, arrive à faire passer ce qu'il y a malgré tout d'insupportable dans le rôle de M. de Ryons. Mlle Bartet, à force de discrétion et de délicatesse, sauve ce qu'il y a de scabreux dans celui de Jane de Simerose. M. Le Bargy n'avait jamais montré plus de véritable élégance et de sécheresse distinguée que dans le personnage de M. de Simerose. — En revanche, *la Princesse de Bagdad* n'a trouvé au Gymnase qu'une interprétation des plus défectueuses. Mme Jane Hading, dont la voix est si sèche au premier acte et le jeu si agité aux deux suivants, manque totalement de la liberté d'allure et de l'emportement hautain, de la fantaisie, si l'on veut, et du lyrisme, sans lesquels on ne peut pas même aborder le rôle excessif de Lionnette de Hun. M. Dumény est lourd et commun dans le personnage du mari. M. Calmettes est gêné, timide et froid dans celui de Nourvady. En dépit des acteurs la pièce a passé sans protestations; elle a intéressé à partir du second acte, elle a ému au troisième. On ne refuse plus d'y recon-

naître certaines qualités qui sont de premier ordre.

Seulement il convient de rechercher de quels éléments est fait ce double succès. Qu'est-ce qui, dans *l'Ami des femmes*, séduit le public d'aujourd'hui ? C'est d'abord le dialogue éblouissant d'esprit. De l'esprit, M. Dumas en a jeté à pleines mains à travers ces cinq actes, du plus paradoxal et du plus judicieux tout ensemble, du plus léger et du plus solide tour à tour, toujours du plus incisif, du plus imprévu et du plus personnel. Cet esprit de M. Dumas, en dépit des années auxquelles d'habitude l'esprit ne résiste guère, est resté, comme il restera sans doute, aussi jeune qu'au premier jour. C'est un charme auquel on ne résiste pas. Et peut-être est-ce une réponse suffisante à l'adresse de ceux qui voudraient réduire le dialogue du théâtre à la banalité de la conversation ordinaire. — Ce sont ensuite les personnages épisodiques. Le ménage Leverdet, avec la légèreté incorrigible de la femme, l'insouciance philosophique du mari, la prosaïque sottise de l'amant, Mlle Hackendorf l'exubérante millionnaire que tout le monde courtise et que personne n'épouse,

Balbine la petite perruche romanesque dont l'idéal s'est concrété dans la barbe magnifique d'un imbécile, Chantrin le raseur, ont semblé des types pris sur le vif, grandis en vue des proportions de la scène plutôt que caricaturisés, et dont les originaux n'ont pas cessé d'exister dans notre société. — C'est enfin la dextérité du metteur en scène. Il y a, dans *l'Ami des femmes*, une intrigue combinée avec une adresse merveilleuse. M. de Ryons en tient les fils. Comment cet homme habile va-t-il s'y prendre pour arracher à Jane de Simerose son secret ? Comment lui fera-t-il dire les quelques mots qu'il s'est juré de lui faire dire? Comment la réconciliera-t-il avec son mari ? Comment saura-t-il mettre à profit l'impétueuse sottise, l'humeur bouillante et brouillonne de M. de Montègre pour amener cette réconciliation ? Voilà ce qui éveille et qui tient en suspens la curiosité. On s'amuse de l'ingéniosité de M. de Ryons, comme de celle d'un faiseur de tours, d'un prestidigitateur qui joue la difficulté. On ne le prend pas un instant au sérieux.

C'est dire que ce qu'on applaudit dans *l'Ami des Femmes* n'est pas ce que M. Dumas y avait

mis de particulier, à quoi il tenait et qui en faisait la substance. La psychologie paradoxale de M. de Ryons, ses théories sur les femmes, « l'idée » enfin de la pièce avait paru fausse et même choquante : elle avait empêché d'apercevoir les mérites subsidiaires de l'ouvrage. Avec le temps tout s'émousse. Les idées de M. Dumas nous sont trop connues pour qu'elles puissent encore provoquer notre résistance. Nous les admettons, ou plutôt nous passons condamnation. La pièce est restée la même, mais le point de vue a changé ; ce sont d'autres parties qui émergent. — De même pour *la Princesse de Bagdad*. La première fois qu'on nous avait présenté Lionnette, le comte de Hun et M. Nourvady, nous nous étions, comme cela est naturel, enquis de leur état civil. Nous avions demandé à M. Dumas dans quel pays et dans quel monde ou plutôt dans quel coin de son imagination il avait rencontré ces personnages. Il nous avait semblé que tous les actes de Lionnette sont dictés par la plus incontestable folie, que Nourvady, s'il est frère d'Antony, est pour le moins cousin germain de Monte-Cristo et que l'hôtel des Champs-Élysées est machiné comme

un château d'Anne Radcliffe. Faute de croire à la réalité de ces personnages, nous avions été incapables de nous intéresser au conflit des intérêts et des sentiments qui les mettent aux prises. Cette fois nous avons pris notre parti de l'inconsistance de ces êtres de fiction. Nous les acceptons tels qu'on nous les donne. Nous ne discutons plus, nous écoutons. Nous nous laissons prendre par les entrailles. — *L'Ami des Femmes* nous avait amusés comme un vaudeville supérieur ; *la Princesse de Bagdad* nous émeut comme un drame fortement charpenté, plein de mouvement et de passion ; *la Femme de Claude* nous remue à la manière d'un mélodrame très noir. Nous avons renoncé à découvrir ce que symbolisent exactement et Césarine, la femme fatale, et Claude, l'inventeur génial, et le doux Antonin, et Rébecca, et Daniel, le Juif-Errant qui s'en va reconstruire le temple de Jérusalem, et Cantagnac, l'agent d'une société mystérieuse et formidable. Mais nous voyons qu'il y a ici des honnêtes gens et des traîtres. Nous tremblons pour les bons quand nous voyons le danger suspendu sur leurs têtes ; nous nous réjouissons quand nous voyons qu'enfin

le crime est puni et que les méchants expient leurs forfaits. Rien de plus. Tout ce symbolisme auquel s'est complu M. Dumas dans la dernière période de sa carrière dramatique est bien décidément la partie caduque et déjà condamnée de son théâtre.

Comment s'est opéré dans la manière de M. Dumas un changement qui, au premier abord, est fait pour surprendre? C'est lui qui jadis a brusquement et tout d'un bloc transporté le réalisme à la scène. C'est lui qui nous a débarrassés des marionnettes du théâtre de Scribe. Il a ouvert à la comédie de mœurs la voie où les Augier, les Sardou et M. Becque lui-même n'ont fait que le suivre. Dans ses premiers ouvrages il a peint au vrai le décor de la société moderne, et fait se mouvoir dans un milieu exactement observé des êtres de chair et de sang. Les derniers ne nous présentent plus que des abstractions évoluant dans un cadre de fantaisie. Ayant commencé par observer, M. Dumas aboutit à imaginer... Y a-t-il entre ces deux aspects de son talent opposition et contradiction? Peut-être ne sera-t-il pas inutile de montrer que, bien au con-

traire, l'esprit de M. Dumas a suivi une pente naturelle et accompli un progrès logique. Du point de départ au terme d'arrivée, il s'est modifié de façon normale, régulière, suivant la loi intérieure de son développement. Au surplus, son cas ne lui est pas particulier; il est commun à beaucoup d'autres, écrivains, artistes ou penseurs qui, s'étant placés en présence de la réalité pour nous en traduire le spectacle, peu à peu n'en ont plus aperçu que les images reflétées et déformées par leur cerveau.

Savoir regarder autour de soi et apercevoir ce qui est, cela est beaucoup plus rare qu'on ne croit. Ou peut-être s'accorde-t-on à reconnaître que rien n'est plus difficile et que ceux qui apportent avec eux ce privilège sont par là même marqués d'avance. Voir est un don. Ceux qui le possèdent en jouissent d'abord et s'en contentent et n'imaginent pas que l'art ait d'autre but que de reproduire la réalité. M. Dumas nous a dit maintes fois comment il s'y est pris pour composer ses premières comédies. Il n'avait aucun plan arrêté, aucune idée préconçue. Il avait lu peu de livres. Il ne

s'était pas attardé à réfléchir. Il s'était hâté de vivre. Il avait été introduit chez Marguerite Gautier. Naïvement dans sa pièce de début il décrivit l'intérieur, il raconta la vie et la mort d'une femme entretenue. Il avait beaucoup fréquenté chez la baronne d'Ange. Il peignit au vif les mœurs dont le tableau s'était déroulé devant lui, les scènes dont il avait été le témoin, les types d'hommes et de femmes que le hasard lui avait fait rencontrer. Il avait été élevé auprès d'un père prodigue : il avait connu, aimé, admiré, plaint le grand enfant qui s'appelle de son nom de théâtre le comte de la Rivonnière, de son vrai nom Alexandre Dumas. Marguerite Gautier, Nichette et Prudence, Suzanne d'Ange et Mme de Santis, Albertine Delaborde, de Tournas, de Naton, ce sont autant de portraits que le peintre s'est attaché uniquement à faire ressembler; il s'est placé directement devant ses modèles sans que rien s'interposât entre eux et lui. L'auteur a écrit sous la dictée des faits; il s'y est plié avec soumission et docilité. Il ne conservera pas longtemps cette souplesse de l'intelligence et cette intégrité du regard. Le temps est court qui est

réservé à l'observation. L'esprit repasse par les chemins qu'il a une fois suivis; il a tôt fait de se créer des habitudes qui désormais s'imposeront à lui; il est dépendant de ses premières expériences. Elles ont déposé en lui comme un sédiment qui, par la suite, le rendra incapable d'aborder avec désintéressement des expériences nouvelles. Ce phénomène se produit avec d'autant plus d'intensité chez ceux dont le cerveau est plus actif. Les faits chez eux se transforment en idées. Ces idées deviennent comme des cadres dans lesquels, à l'avenir, s'ordonnera la réalité. Elles les obsèdent, ces idées, et elles les hantent. Ils les retrouvent partout sans les avoir cherchées. Un moment vient où ils ne demandent plus à la vie qu'une confirmation de ces idées, à l'art qu'un moyen pour les exprimer et pour les démontrer.

C'est à peu près vers le temps de *l'Ami des femmes* que s'opère chez M. Dumas cette transformation. Il s'y essaie à une nouvelle manière. Peut-être est-ce pour cette raison que la pièce était, comme l'avoue l'auteur, mal faite, l'action y était en dedans et les théories en dehors. Le moraliste se hâtait de nous faire part des

fruits de son expérience : il faisait étalage de son érudition psychologique ; il s'épanchait en aphorismes et en tirades ; il n'avait pas encore trouvé la formule d'un art dramatique à base d'abstraction. C'est là, plutôt que dans une hardiesse excessive, qu'il faut aller chercher la cause du long insuccès de cette comédie chère entre toutes à M. Dumas. A partir de ce moment, M. Dumas devient un « homme à idées », comme de Ryons en est un, et comme Mme Aubray est une femme qui a des idées. Il commence à composer ses préfaces, beaucoup moins intéressantes à titre de commentaires des pièces antérieures que parce qu'elles contiennent le germe des pièces à venir. Chacune de ces pièces n'est que la démonstration d'une théorie reposant non sur des choses vues et sur des faits d'observation, mais sur une conception de l'esprit. C'est le système de la pièce à thèse, inauguré déjà dans *le Fils naturel* et auquel M. Dumas ne cessera plus d'être fidèle. Je n'ai garde de condamner ce système. Bien au contraire, j'y vois pour la comédie un progrès, l'acquisition d'un élément important. La discussion des questions sociales, c'est une

province nouvelle que s'adjoint le théâtre et qui était véritablement de son domaine. Car on ne peut se borner à peindre toujours ce qui est sans en venir à regarder par delà vers ce qui devrait être. L'institution sociale étant, à la manière des choses humaines, toute remplie d'iniquités, on ne peut se borner à les constater, mais il faut qu'on cherche le moyen de les réparer. M. Dumas réclame justement pour le théâtre le droit d'agiter non plus des grelots, mais des questions. Et cette prédication morale qu'on lui a si souvent reprochée, dont on s'est tant et si indûment moqué, est ce qui donne à son œuvre sa saveur. Encore faut-il constater qu'à mesure qu'il faisait servir le théâtre à la démonstration de ses idées, M. Dumas se détournait davantage de l'observation et apprenait à se passer de la réalité.

Demandez-vous en effet qui sont ces personnages qu'il charge de défendre ses théories. Ce qui les caractérise c'est précisément l'absence de toute individualité. Ils n'ont aucun des signes par où la vie se reconnaît. Ils sont des arguments qui marchent. Diderot réclamait qu'on substituât la condition au caractère.

Clara Vignot est la fille-mère : donc elle sera courageuse, dévouée, désintéressée, irréprochable, modèle à faire pâlir toutes les épouses et à humilier toutes les mères. Jacques est le fils naturel : donc il sera la loyauté, l'honneur, la passion, l'intelligence. Sternay est le père qui a abandonné son fils : donc il sera la lâcheté, l'insouciance, l'égoïsme. Il en est ainsi, et il ne pouvait en être autrement. Car dans l'ordre de la vie tout est changeant et variable à l'infini; mais dans l'ordre de la logique la vérité est une et sans nuances. Dans *les Idées de Mme Aubray*, cette Mme Aubray, est-ce une femme pareille aux femmes que nous connaissons, capables d'élans généreux et de retours mesquins, d'inspirations hardies et de calculs timides, et faites enfin de contradictions? Mais elle n'a d'une femme mortelle que la figure et le nom. C'est avec raison qu'on la qualifie d'être une sainte et d'être un ange. Elle est en fait la Charité chrétienne descendue parmi nous. D'une idée il ne peut sortir qu'un être de raison. Tel ce Camille qui n'a été mis au monde que pour appliquer les idées de Mme Aubray. Et cette Jeannine, enfin,

d'où vient qu'elle nous reste si mystérieuse et que nous n'arrivons pas à nous en faire dans notre esprit une image précise, sinon de ce qu'elle est tout uniment une personnification de la faute? Il serait aisé, mais peut-être est-il inutile, de prolonger cette énumération. Depuis qu'ils sont devenus les porte-parole de l'auteur, les personnages de M. Dumas ne sont devenus ni moins curieux, ni moins intéressants, ni moins amusants, ni moins émouvants : ils ont seulement cessé d'être vivants.

Ces personnages qui n'ont ni la souplesse, ni la mobilité, ni l'incomplet des êtres animés, M. Dumas les place hardiment, violemment, en dehors de la vie. Il invente pour eux des combinaisons d'événements qui défient toute vraisemblance. Il arrange des situations qui ressemblent à des gageures. Prenez pour exemple *la Visite de noces*. Imagine-t-on un scénario plus compliqué, mais surtout plus artificiel? C'est qu'en effet on n'a pas même cherché à nous donner le change et à produire en nous l'illusion. Nous savons très bien que le monde où se passent ces choses est à cent lieues du monde où nous vivons. Le chimiste voulait

reproduire devant nous une expérience : nous l'avons laissé tout à son aise rapprocher les éléments dont il avait besoin. Le moraliste voulait nous faire part des dernières découvertes qu'il avait rapportées d'une enquête menée au fond du cœur de l'homme; nous l'avons laissé choisir à son gré le cadre qui lui a paru le plus favorable. Que nous importe que ce cadre soit tout de fantaisie, si les vérités que l'auteur y fait tenir sont entre les plus douloureuses et les plus poignantes et si jamais on n'avait mieux exprimé l'amertume qui se cache au fond de l'amour? Pareillement passez en revue toutes les pièces de M. Dumas qui ont suivi. Il n'en est presque pas une où la donnée initiale n'exige de notre part un effort de complaisance, auquel d'ailleurs nous nous prêtons volontiers, décidés que nous sommes à ne pas chicaner avec l'auteur et à lui accorder d'abord tout ce qu'il voudra.

Nous sommes ici dans le monde de la logique. Aussi les lois de la logique y règnent-elles à l'exclusion de toutes les autres. Il n'y a pas place pour l'imprévu. La liberté en est soigneusement bannie. M. Dumas déclare

qu'avant de se mettre à écrire il faut avoir trouvé déjà le dénouement et le mot de la fin. C'est avouer que toute la pièce n'existe qu'en vue de la fin et que le dénouement qui en est l'âme y crée les êtres et y produit les faits avec un caractère de nécessité. M. Dumas dit encore qu'un dénouement est un total mathématique : c'est reconnaître que les volontés qui s'additionnent dans ce total ne sont pas des volontés humaines : ce sont des nombres, ce sont des chiffres, ce sont des signes.

On voit comment le désir de développer des théories et de faire triompher certaines idées a fait perdre à M. Dumas le souci de l'observation et l'a déshabitué de regarder dans la vie. Il s'est mis en dehors de la réalité, du jour où il a voulu s'élever au-dessus d'elle et la dominer. Il ne lui demande plus que des renseignements, comme font les artistes soucieux de donner forme à leur idéal. Néanmoins, dans ses pièces « sociales », M. Dumas reste très voisin de nous. On comprend aisément ce qu'il veut dire, le but qu'il poursuit, les moyens qu'il préconise. Ses idées sont bien déterminées et ses conclusions sont précises. Il est d'avis

que le fils naturel, étant un innocent, ne doit pas payer pour une faute qui n'est pas la sienne et que l'irrégularité de sa naissance ne saurait être pour lui une tare. Il répète, sans d'ailleurs arriver à nous convaincre, que dans le cas de la fille séduite toute la faute est au séducteur; et il réclame donc que la fille-mère soit traitée non en coupable, mais en victime. Il pense que le mariage indissoluble est un admirable instrument d'iniquité : il demande donc, au nom de la justice et pour le plus grand bien de la morale outragée, le rétablissement du divorce. Dans tout cela nous voyons clairement à quoi songe l'écrivain et à qui il s'adresse. C'est de notre société qu'il s'occupe, afin de l'améliorer. Ce sont nos préjugés qu'il attaque. C'est notre code qu'il travaille à réformer. Le champ est circonscrit, l'horizon est limité, la vue est nette.

Mais quand on a commencé à généraliser, il est rare qu'on s'arrête à mi-chemin. Quand on a pris goût à l'abstraction et coupé les liens qui rattachaient la pensée à la réalité concrète, on cède au besoin d'aller toujours plus loin, de s'élever toujours plus haut. Il y a une folie de l'espace

et un vertige de l'absolu. Il ne suffit plus à M. Dumas de s'occuper des intérêts de la société ; son regard s'est singulièrement élargi : ce qu'il embrasse maintenant d'un coup d'œil, c'est l'Humanité elle-même. Il se place en dehors des temps ; il élimine toutes les différences qui viennent du milieu, de la race et de la date. Il ne s'attache plus qu'à ce qui est durable, permanent, irréductible. Il ne tient compte que du principe et de l'essence. Il assiste à la lutte de l'homme et de la femme, mieux encore, du masculin et du féminin, du bien et du mal, de la vie et de la mort, du divin et du terrestre. Il écrit *la Femme de Claude*, *l'Étrangère*, *la Princesse de Bagdad*. On savait exactement quelle femme est Suzanne d'Ange, à quelles difficultés elle se heurte, avec quelles armes elle se défend. Sylvanie de Terremonde, ni épouse, ni fille, ni mère, ni amante, est une créature d'énigme et de mystère : « Quand je vois la comtesse avec son regard impassible, son sourire fixe et ses éternels diamants, il me semble voir une de ces divinités de glace des régions polaires sur lesquelles le soleil darde et reflète ses rayons

sans pouvoir jamais les fondre. » La femme de Claude est l'éternelle Messaline, la prostitution moderne rejoignant à travers les temps la prostitution antique. Mistress Clarkson est la Vierge du mal. Sous ces noms différents, à travers ces aventures extraordinaires, dans ces décors de féerie, ce qu'on nous convie à contempler c'est la femme en train d'accomplir son œuvre de destruction. — On savait exactement ce qu'est Olivier de Jalin, un viveur, un sceptique, à qui certains sentiments d'honneur tiennent lieu de morale, enfin un être réel. Jalin reparaît sous les noms de M. de Ryons et de Lebonnard; mais dans ces incarnations nouvelles il a cessé d'être un homme du monde et d'aucun monde; il n'est plus qu'un théoricien. Le Dr Rémonin représente la science; il est la science elle-même déclarant que les mêmes lois qui régissent la nature régissent l'ordre moral. Thouvenin est plus que le vrai : il est le bien. Il symbolise le devoir sous les espèces de la chasteté. — C'est ainsi que M. Dumas a parcouru le chemin en droite ligne et jusqu'au bout, sans hésitations, sans repentirs et sans retours, avec une bonne

foi et une logique imperturbables. Il a commencé par l'observation, continué par l'abstraction, fini par le symbolisme. Il a commencé par peindre des individus, continué par imaginer des êtres de raison, fini par peupler son théâtre d'allégories.

Cette évolution de son esprit, M. Dumas en a eu lui-même clairement conscience. Il s'explique à ce sujet dans cette belle préface de *l'Étrangère*. Il rapproche de son cas des cas analogues. Il cite Corneille, Racine, Shakspeare et Gœthe, Michel-Ange et Beethoven. Ce sont des parrains qu'on peut avouer. Plus près de nous, George Eliot dans ses derniers romans, Flaubert dans *la Tentation de saint Antoine*, M. Zola dans *la Bête humaine*, nous offriraient des exemples d'une transformation pareille. Le développement de l'esprit d'Ibsen est parallèle à celui que nous avons noté chez M. Dumas. Comme lui, il a passé par ces trois phases : tour à tour romantique, réaliste, mystique. C'est assez dire que je n'entends pas reprocher à M. Dumas la marche qu'il a suivie et que je ne lui fais pas un crime d'avoir abandonné ses méthodes d'antan. Loin de

regretter cette mysticité où il s'est finalement complu, je crois qu'il y était amené, poussé par une force presque nécessaire et par une loi. Ceux qui opposent *le Demi-Monde* à *l'Étrangère* et *le Fils naturel* à *la Femme de Claude*, c'est qu'ils ne voient pas l'enchaînement des choses et qu'ils en négligent les transitions. J'ai voulu seulement montrer par un exemple actuel et frappant ce curieux passage du réalisme au symbolisme. Je me suis borné d'ailleurs à constater le phénomène et à le décrire par les moyens de la littérature, laissant aux psychologues, dont aussi bien nous ne manquons pas aujourd'hui, le soin de l'expliquer.

Ces reprises ont donc un intérêt, assez spécial à vrai dire et relatif à la personnalité de M. Dumas. Elles en ont un autre plus général : c'est qu'elles nous permettent de saluer au passage un certain nombre de vieilles connaissances qu'on a essayé en ces derniers temps de nous faire prendre pour des nouveautés. Il s'est fondé, voilà quelques années, une école, hélas! déjà dispersée, qui s'était proposé pour programme de découvrir le réalisme, de l'installer au théâtre, de rompre avec toutes les conven-

tions, de supprimer tous les artifices et généralement d'enfoncer beaucoup de portes ouvertes. Les écrivains du *Théâtre libre*, dans leur zèle pour la vérité, se sont tout de suite jetés dans la brutalité : ils ont appelé la physiologie à la rescousse de la psychologie ; ils ont montré à nu l'animal humain, avec la grossièreté de sa nature, la méchanceté de son égoïsme, la férocité de ses instincts. Ils n'ont pas à se plaindre de nous, car nous les avons fidèlement accompagnés dans leurs tentatives et suivis consciencieusement dans leur entreprise. Pourquoi faut-il que ces hardiesses autour desquelles ils ont mené un si beau tapage, nous les retrouvions une à une dans des pièces qui datent de plus de trente années ? Elles y étaient ; seulement à force d'art on parvenait à les faire passer. Pour ne citer que l'exemple de *l'Ami des Femmes*, le trio du ménage Leverdet éveillant dans nos esprits le souvenir de tant de tableaux pareils sur lesquels les écrivains du *Théâtre libre* ont insisté avec une lourdeur incomparable, nous nous sommes dit : « Tiens ! c'est du Dumas ! »

Une des découvertes dont s'enorgueillit à

plus juste titre la littérature d'aujourd'hui, c'est celle de la charité chrétienne. On s'est avisé qu'il y a un petit livre, apporté aux hommes voilà dix-neuf siècles, dont le principe n'est pas encore épuisé, et qu'il n'a été remplacé par aucun autre : c'est l'Évangile. Il est vrai que, pour que nous reprenions goût aux leçons de l'Évangile, il a fallu qu'on nous les traduisît du russe. Mais quel est donc ce personnage de théâtre qui, en plein triomphe du positivisme, prêchait le retour à la morale de l'Évangile ? N'est-ce pas Mme Aubray qui disait : « Vous ne voyez donc pas qu'elle ne suffit plus, cette morale courante de la société, et qu'il va falloir en venir ouvertement et franchement à celle de la miséricorde et de la réconciliation ?... La colère, la vengeance, ont fait leur temps. Le pardon et la pitié doivent se mettre à l'œuvre... Non, ces voix intérieures que j'entends depuis mon enfance, ces principes évangéliques qui ont fait la base, la dignité, la consolation et le but de ma vie, ne sont pas des hallucinations de mon esprit ; non, ce n'est pas une duperie que le pardon, ce n'est pas une folie que la charité ! » Charité, pitié, principes

évangéliques, qui eût cru que tout cela fût déjà dans le théâtre de M. Dumas, qui pourtant a une réputation bien établie d'auteur immoral ?

La bonté est aujourd'hui redevenue à la mode. Nous sommes pleins d'indulgence pour le pécheur. Romanciers et dramatistes, d'un commun effort, nous vantent les mérites du pardon. C'est encore Mme Aubray qui donnait à un mari trompé le conseil de pardonner à sa femme : « Je sais qu'elle souffre, qu'elle se repent, que vous êtes un homme, que vous avez pour vous le droit, la justice et la force, que vous valez mieux qu'elle et que votre devoir est de pardonner. » La princesse George pardonne au prince de Birac, qui fut, dit l'histoire, un assez triste personnage. Le commandant de Montaiglin pardonne à Raymonde, coupable à son égard d'avoir gravement péché par omission. Il est vrai que l'indulgence dont il est aujourd'hui question est plutôt un corollaire de la faiblesse ; il avait semblé à M. Dumas que, pour avoir le droit de pardonner, il faut le prendre dans une conscience sans reproches.

Enfin, quand on nous a fait connaître les beaux drames d'Ibsen, nous en avons admiré

presque également la puissance et l'étrangeté. Nous nous sommes inclinés respectueusement, alors même que nous ne comprenions pas très bien, crainte de passer pour des imbéciles. Nous avons admis sans discuter que le symbolisme était né, comme il le devait faire, au pays des brumes, dans des régions où ne fréquente pas d'ordinaire l'esprit latin. C'est pourquoi nous n'avons pas été seulement surpris, mais nous avons été un peu fâchés quand nous nous sommes aperçus que les ouvrages de l'un de nos compatriotes n'étaient pas sans contenir des beautés du même genre. Ou le personnage de Lionnette de Hun est tout à fait inexplicable, ou il s'explique par les lois de l'hérédité. Il y a de l'Ibsen là-dedans. Césarine et mistress Clarkson sont des êtres chimériques et fantastiques autant pour le moins que Nora et la Dame de la Mer. Aussi est-ce avec une sorte de candide étonnement qu'au lendemain de la reprise de *la Femme de Claude* on signalait la présence du symbolisme là où on ne se souvenait pas qu'il dormît depuis vingt-deux ans : « Tiens ! c'est du Dumas ! »

On comprend que je n'ai ni la sottise ni

le mauvais goût de résumer dans l'œuvre de M. Dumas tout le mouvement du théâtre en France et hors de France, en y joignant tout le développement de la pensée contemporaine. Mais nous sommes volontiers oublieux et ingrats; nous sommes d'une ignorance qui tient du prodige pour tout ce qui touche aux richesses de notre propre littérature. Aussi nous rend-on service toutes les fois qu'on nous aide à en faire l'inventaire. M. Alexandre Dumas a été le plus vigoureux initiateur du théâtre contemporain. Il a opéré, préparé ou pressenti toutes les réformes qui s'y sont faites pendant un long espace de temps. Il est juste de lui rendre hommage pour celles qu'il a menées à bien. Et il sera prudent de ne pas recommencer tout de suite celles où il a échoué.

Mais surtout il me semble qu'au moment où l'on se plaint de toutes parts, et non sans raison, que le théâtre traverse une période difficile, il y a une leçon à tirer de l'œuvre de M. Dumas. Ce que ces dernières reprises ont contribué à en faire mieux ressortir, c'en est le mérite proprement dramatique. Nul en notre temps n'a été plus que M. Dumas un maître du

théâtre ; nul n'a exercé sur le public une action plus considérable. D'où cela vient-il ? Alors même que le moraliste se trompe et que l'observateur est en défaut, l'homme de théâtre subsiste, qui peu à peu s'impose à nous, s'empare de notre attention, et, sans plus nous laisser le temps de réfléchir ni le moyen de nous ressaisir, nous tient jusqu'au bout haletants et frémissants, mais domptés. Comment expliquer cette puissance extraordinaire ? Faut-il invoquer l'entente des moyens de la scène, la science de l'effet, la connaissance du goût du public ? faut-il reprendre une fois de plus l'oiseuse et subtile distinction entre ce qui est « du théâtre » et ce qui n'en est pas ? L'explication est beaucoup plus profonde et en même temps plus simple. C'est de volonté que vit le théâtre plus encore que d'observation et de réflexion. Précisément le théâtre de M. Dumas déborde de volonté. C'est d'abord l'auteur qui, ayant pleinement foi dans ses idées, est bien résolu à faire passer en nous la conviction qui est la sienne. On sait quel est sur les hommes assemblés l'empire d'une conviction forte. Ce sont ensuite dans chaque comédie les

personnages chargés de mener l'action, qui nous présentent le même phénomène d'une volonté allant droit à ses fins. Suzanne d'Ange veut se faire accepter de cette société qui la repousse; Jacques Vignot veut réparer à force de mérite personnel la faute dont la destinée est coupable envers lui; Mme Aubray veut substituer au pharisaïsme de la morale courante le principe bienfaisant de la morale chrétienne; la princesse George veut reprendre son mari; Francillon veut garder le sien... Une volonté qui sait vers quoi elle tend, qui y tend avec énergie, c'est ce que M. Dumas a mis partout dans ses pièces, c'est ce qu'oublient d'y mettre les plus distingués entre les dramatistes d'aujourd'hui. Là et non pas ailleurs est le secret de la force du premier et de l'insuccès des autres.

LE THÉATRE D'ALEXANDRE DUMAS

ET LES JEUNES

Il y a des gens qui, chaque fois qu'ils trouvent une sottise à faire, ne la ratent pas. On peut compter sur eux. De ce nombre sont ceux que nous avons coutume ici d'appeler « les jeunes » et qui s'appellent entre eux les « jeunes ratés [1] ». D'eux-mêmes, sans provocation et sans excuse, ils viennent de nous donner un témoignage, qui n'est que trop complet, de leur intolérance et de la mesquinerie de leurs procédés de discussion. C'est à l'occasion de la mort d'Alexandre Dumas. Une jeune revue, le *Mercure de France*, avait organisé une sorte de plébiscite et demandé aux « écrivains nouveaux » ce qu'ils pensent de l'œuvre du drama-

[1] *Mercure de France*, janvier 1896, p. 61.

tiste. Nous n'aimons pas ce genre d'enquête qui ne se prête guère à l'expression d'opinions réfléchies et ne sert ordinairement que les seuls intérêts de la réclame. Néanmoins la question posée pouvait donner lieu à des réponses intéressantes et amener quelque résultat. En formulant des réserves sur le théâtre de Dumas, les écrivains nouveaux pouvaient indiquer par là même la conception qu'ils se font du théâtre. C'était pour eux une occasion de manifester en faveur de leurs théories ou de leurs aspirations. Et c'était une occasion de rallier beaucoup de sympathies. Car ils ont beau se poser en hiérophantes et martyrs, personne ne leur conteste sérieusement le droit de faire autre chose que leurs aînés. On ne les empêche ni d'esquisser des poétiques nouvelles, ni de réaliser leurs programmes. Ceux qui placent le plus haut le théâtre de Dumas ne prétendent pas qu'il doive être l'immuable canon de la comédie de l'avenir. Que les méthodes qui avaient cours en 1849 aient cessé de plaire en 1896, il n'y a rien là que de très naturel. Depuis des années déjà on constate dans le public comme dans la critique une lassitude à l'égard d'un théâtre qui a fait

son temps. L'attention avec laquelle les lettrés ont suivi les essais du Théâtre-Libre et la curiosité avec laquelle ils se sont enquis du théâtre étranger en est la preuve. On s'accorde à souhaiter, à espérer, à réclamer un art nouveau. Et ce qu'on s'attendait donc à trouver dans les réponses des quatre-vingt-un jeunes — ou assimilés — qui ont pris part à la consultation du *Mercure de France*, c'était quelques indications sur cet art.

Parcourez ces réponses. Vous y verrez qu'aux yeux de la jeune génération quelques-uns des torts qu'on ne saurait pardonner à Dumas sont : d'avoir été mulâtre et d'aucuns disent nègre, d'avoir gagné de l'argent, d'avoir été décoré, d'avoir vécu sous le second Empire, de n'avoir pas été Jules Vallès, d'avoir été dénué du frisson d'humanité soulevé dans le frisson du verbe, de ne s'être occupé ni de métaphysique ni de sociologie, d'avoir possédé des tableaux et son buste, d'avoir été compris par la critique, d'être ennuyeux, d'avoir insulté les très saintes femmes de la Commune, d'avoir collectionné les Meissonier, d'avoir eu de l'esprit, d'avoir su son métier, de n'avoir pas aimé Villiers de

l'Isle-Adam, d'avoir porté une chemise rouge et des pantalons bleus, de n'avoir pas écrit en vers, de n'avoir été ni Taine ni Renan, et que les femmes de son temps portassent des crinolines. Je laisse de côté les plaisanteries faciles et qui ne veulent rien dire. Exemples : « Que pensez-vous de Dumas fils? J'aime mieux le père. — Que pensez-vous des pièces de Dumas? J'aime mieux les préfaces. — Que pensez-vous de son théâtre? J'aime mieux ses romans. » De même les simples incongruités, celles qui consistent à comparer Dumas à Labiche, ou le *Demi-Monde* aux *Deux Orphelines*. Et je n'attache pas plus d'importance qu'il ne faut à telles appréciations de la valeur de celle-ci : « Langue de modiste, boniment de perruquier, esprit de haut commis voyageur, idéologie de journaliste, passions de boulevardier, morale d'obèse grincheux... Le fils Dumas fut un sot et un hypocrite... Sa mort importe au fossoyeur et rien de plus... » Ces gentillesses, venant de ceux qui se les permettent, ne tirent pas à conséquence. Ces messieurs veulent seulement donner à entendre que leur admiration pour Dumas n'est pas sans mélange. Les épi-

thètes à effet ne sont que pour impressionner la galerie. C'est toujours le même procédé qui consiste à enfler la voix pour se donner à soi-même l'illusion de son importance. Il n'est que de savoir ce que parler veut dire. Dans certains milieux on se traite de « canailles » par manière de plaisanterie, et le terme d' « assassin » est un mot d'amitié... Tout de même des grossièretés ne sont pas des raisons.

A voir l'étrangeté des appréciations que portent sur le théâtre de Dumas ces juges improvisés, on est pris d'une inquiétude. « Est-ce que par hasard ils ne l'auraient pas lu? » Mais c'est qu'en effet ils ne l'ont pas lu. Ils ne s'en vantent pas tous, mais ils l'avouent de bonne grâce. — L'aveu est précieux à retenir. — Ils connaissent peut-être de l'œuvre certains fragments. Ils en ont attrapé quelque bribe, par hasard, étant entrés, tel soir de désœuvrement, dans un théâtre subventionné. Ils ont entendu jouer telle pièce dont ils ne se rappellent plus bien le titre. Ils brouillent les noms et les dates. Cela ne leur a laissé que le souvenir le plus vague, souvenir de quelque chose de gris, d'indéterminé et d'amorphe, car c'est

sans doute la caractéristique de ce théâtre que rien ne s'y détache et n'y apparaisse en relief. Appelés à émettre sur lui un avis, ils ne se sont pas senti le courage de feuilleter les sept volumes de grosseur moyenne dont il se compose et de se bâcler une opinion : « Alors, penserez-vous, c'était le cas de ne rien dire. Et ils avaient tout juste le droit de se taire... » Apparemment vous ignorez l'avantage qu'il y a à parler des choses sans les connaître.

C'est About qui disait à un journaliste en le chargeant de rendre compte d'un livre : « Surtout ne le lisez pas ! Cela vous influencerait. » Cette recette merveilleusement appropriée aux nécessités de la critique au jour le jour n'est pas d'un moindre secours en littérature. C'est elle qui nous aide à bannir de l'expression de notre pensée les fâcheuses atténuations, les retouches et les réserves par où se trahit la timidité, elle qui nous permet de décider et de trancher, de porter des jugements catégoriques, de prononcer des condamnations sans appel, et surtout d'avoir dans le ton cette assurance qui fait que nous avons raison. Quand on vit quelque temps avec la pensée d'un écrivain, qu'on en

suit à travers les difficultés où elle s'est heurtée le développement et le progrès, on en arrive peu à peu à entrer en sympathie avec elle ; et justement c'est le danger de trop comprendre, qu'on en devient incapable de juger. Il est prudent de se mettre d'abord et par avance en garde contre cette sorte d'inconvénient. Quand une œuvre pendant quarante années n'a pas seulement remué les foules et attroupé les curieux, mais qu'elle a intéressé les plus difficiles, passionné les plus indifférents, soulevé des débats interminables, prolongé son retentissement en dehors du théâtre jusque dans les mœurs et dans les lois, on hésite à la traiter de quantité négligeable. Quand on se trouve en présence d'un artiste respectueux de son art, soucieux d'en explorer tout le domaine, d'en augmenter les ressources, d'en renouveler les procédés, et qui, tout orgueilleux qu'on l'ait accusé d'être, déclare qu'il n'a jamais pu se satisfaire, on se sent incliné à lui tenir compte, du moins, de ses intentions et de son effort. Ce sont de lâches complaisances et des scrupules gênants. Soyons hommes ! et ne laissons pas entamer l'intégrité de notre conscience ! Surtout, de méconnaître

ce que d'autres avaient trouvé avant nous, cela est si commode et nous ménage tant de satisfactions ! Tout nous semble nouveau, nous allons de surprises en surprises, nous nous émerveillons de nos propres hardiesses et nous découvrons chaque matin l'Amérique. Enfin, nous ne risquons pas d'être injustes pour nous-mêmes, et de nous refuser l'estime à laquelle nous avons droit. C'est de se comparer qui rend modeste et c'est, quand on embrasse un horizon de quelque étendue, d'y apercevoir tant de ruines, tant de chefs-d'œuvre effrités, tant de gloires abolies, tant de sanctuaires désertés. Que si rien ne vient nous rappeler au sentiment de la mesure et des proportions, rien ne nous empêche donc de nous exalter dans la bonne opinion où nous sommes de nous-mêmes et de nos amis. La butte Montmartre s'exagère en Himalaya. C'est affaire de perspective. Telle est l'illusion d'optique dont les « nouveaux écrivains » sont constamment dupes. Leurs admirations et leurs mépris pareillement sans nuances ont une même base profonde et solide : l'ignorance.

Aussi les coups qu'ils dirigent contre Dumas

sont-ils assénés avec une vigueur ou une violence incontestables; seulement ils portent à faux. Je ne nie pas que son théâtre ne puisse être attaqué par plus d'un côté; et j'ai pour ma part indiqué à l'occasion quelques-unes des réserves très expresses que je serais disposé à faire. Encore ne faut-il pas prendre justement le contre-pied de la vérité et nier des faits connus de tous ceux qui ne sont pas étrangers à l'histoire de notre littérature et de notre société pendant la seconde moitié de ce siècle, et qui ne se tiennent pas volontairement en dehors des choses de France. On nous donne Dumas pour le représentant de la littérature et de la morale officielles, héritier de toutes les conventions du théâtre traditionnel, défenseur, au même titre qu'Émile Augier, des saines idées, né pour réjouir les philistins et faire l'ornement des Compagnies littéraires, tour à tour lauréat et juge des concours Montyon, désigné de tout temps par un décret nominatif de l'Éternel pour être de l'Académie française. Hélas ! ceux qui écrivent ainsi l'histoire et nous donnent cette leçon de critique documentée n'ont pas l'air de soupçonner même le scandale que fit en son

temps la candidature de Dumas à l'Académie. Les résistances furent des plus vives. Lorsqu'il eut malgré tout forcé les portes, celui de ses confrères qui fut chargé de le recevoir, le comte d'Haussonville, lui adressa, et j'allais dire : prononça contre lui le discours le plus spirituel, mais aussi le plus sévère ; il n'avait fait que traduire le sentiment général et les préventions du public académique contre cet académicien-né. Les choses changent ; et elles n'ont pas toujours été telles qu'elles nous semblent aujourd'hui. Il y a vingt ans, on eût fort étonné Dumas d'abord, et la bourgeoisie ensuite, si on lui eût désigné celui-ci comme son représentant et son porte-parole.

Car je veux bien qu'il y eût chez Dumas un arrière-fond d'idées bourgeoises ; même je lui en adresse en passant mes plus sincères compliments. Toujours est-il qu'il a cru et voulu être un révolutionnaire, qu'il a passé pour tel, qu'on l'a combattu à ce titre, qu'il s'est fait par là des ennemis dont beaucoup n'ont pas désarmé. Le reproche d'immoralité est celui qu'on n'a cessé de faire à ce moraliste, et non toujours sans quelque apparence de raison. Peintre de mœurs,

il n'a mis constamment à la scène que des tableaux de mauvaises mœurs. Or, il est probable qu'en littérature les plus belles maximes ont moins de portée et les plus fortes démonstrations produisent moins d'effet que les images qu'on met sous nos yeux. Il a fait venir à la vie littéraire toute une catégorie de personnes que peut-être il eût mieux valu laisser dans le demi-jour où on les tolérait à côté et en dehors de la société. Il a dans l'étude des rapports des sexes donné à l'élément physiologique une importance que le théâtre n'avait pas encore osé signaler. Il l'a fait avec une hardiesse d'expression et une crudité de langage alors toutes nouvelles. C'est contre quoi protestait ce spectateur qui, se levant au milieu d'une représentation, résumait son impression en ces termes énergiques : « C'est dégoûtant ! » Et ce spectateur s'appelait légion. C'est pourquoi l'écrivain a été aux prises avec les scrupules de la censure, les taquineries des commissions, l'hostilité des bureaux, l'incompétence des ministères, l'indignation suspecte de la presse et la contradiction intéressée des confrères. Ses théories n'ont soulevé guère moins de réclamations. Il a fait campagne contre le

mariage indissoluble, campagne heureuse et fructueuse, au point d'avoir porté à l'institution elle-même du mariage une atteinte dont elle ne semble pas près de se relever. Il a été à sa manière individualiste avant que l'individualisme ne nous fût revenu du Nord, évangélique avant que l'évangélisme n'eût fait chez nous fortune sous l'étiquette russe. Il a dénoncé l'étroitesse d'esprit des pharisiens, leur égoïsme tranquille et leur immoralité garantie par la loi. Il a pris en main et plaidé, on sait avec quelle chaleur, la cause de quelques-uns des réprouvés de l'estime publique, la courtisane, la fille séduite, l'enfant naturel. Ce qui fait l'unité de sa prédication, c'est précisément cette guerre déclarée à des préjugés dont quelques-uns d'ailleurs recouvraient des idées justes, des principes essentiels à la famille constituée et à la société établie.

Cela fait que le succès du théâtre de Dumas, fût-il même disproportionné avec sa valeur, reste un succès dont un artiste peut à bon droit s'enorgueillir. On en veut beaucoup à Dumas d'avoir été plus souvent applaudi que sifflé, et on lui reproche d'avoir usé de moyens appro-

priés en vue de ce résultat. Je suis très loin de nier qu'il y ait des auteurs auxquels on soit en droit de faire un grief de leur succès même ; ce sont ceux qui, pour acheter ce succès, ont jugé qu'aucun prix n'était trop cher, qui l'ont payé du sacrifice de leurs idées et de l'emploi de moyens déloyaux, qui non seulement se sont conformés au goût de la foule et se sont pliés à ses exigences, mais qui ont flatté ses pires instincts, et se sont abaissés plus bas que son niveau, pareils à ces courtisans qui en arrivent à dégoûter leurs maîtres à force de servilité. Dumas a mis sa coquetterie à heurter de front son public, et ses plus grandes habiletés ont été ses hardiesses. Pauvres hardiesses ! dira-t-on. Je pense que les hardiesses faciles sont celles qu'on hasarde sans péril entre initiés, dans l'atmosphère moite et sourde des chapelles fermées. Au surplus il faudrait s'expliquer sur cette théorie du succès contre laquelle les délicats ont coutume de réclamer, mais que presque tous les grands artistes ont professée sans scrupule. Quand Shakspeare écrivait les plus admirés de ses drames, je ne doute pas qu'il ne s'efforçât de réaliser son rêve d'art et d'exprimer son âme,

mais il cherchait par-dessus tout à faire des pièces qui réussissent. Et qui donc a déclaré que le grand art est de plaire? Un Corneille, un Racine, un Molière sont sur ce point exactement du même avis. C'est que dans d'autres genres on peut bien se passer de réussir, et je suis prêt à admettre — pour peu qu'on me démontre que ces mots ont un sens — qu'on « écrive pour soi ». Mais au théâtre le succès est un élément de la définition elle-même du genre. Une pièce de théâtre n'existe que par la représentation, c'est-à-dire par la collaboration du public; une pièce qui ne se fait pas entendre peut être admirable comme épopée, comme poème lyrique, comme idéologie; en tant que pièce de théâtre elle est un pur néant, un synonyme de rien.

Ce ne sont pas seulement les idées reçues en morale que venait contrarier Dumas, ce sont aussi les habitudes que le public d'alors apportait au théâtre. On s'amuse à rapprocher le nom de Dumas de celui d'Ibsen, et naturellement pour l'écraser sous la comparaison. Ibsen traverse chez nous cette heureuse période où un écrivain bénéficie de la ferveur d'un enthousiasme tout neuf. Les plus ardents de ses néo-

phytes l'ont-ils lu? Le doute est désormais permis. Ce qui est certain, c'est qu'ils ne comprennent pas tout ce qu'ils y admirent, attendu que telles parties de son théâtre, se référant à des habitudes de vie et de pensée qui nous sont tout à fait étrangères, nous restent fermées, faute d'une préparation et d'une initiation suffisantes. Les ibséniens sont pareils aux moliéristes qui se pâment devant les grossièretés de Molière, aux dévots de Shakspeare qui goûtent dans son théâtre jusqu'aux interpolations, et au romantique de la première de *Hernani* applaudissant le vers qu'il avait mal entendu : « Vieil as de pique! il l'aime!... » Mais qui ne voit que ce n'est pas à Ibsen qu'il convient de comparer Dumas, c'est à Scribe? Si de *la Demoiselle à marier* ou d'*Une Chaîne* à *la Femme de Claude* il a été fait quelque chemin, il est juste d'en reporter l'honneur à qui de droit.

Laissons, au surplus, ce débat d'une vaine polémique et contentons-nous de déplorer que ces querelles retardent d'autant l'heure du libre jugement de la postérité. Ce qui est singulièrement plus intéressant au point de vue même de l'avenir de notre littérature dramatique, c'est

de se demander quelle influence a eue Dumas sur le développement de notre théâtre et ce qu'il convient d'en retenir ou d'en laisser tomber. Cette influence a été considérable et ceux mêmes qui le regretteraient ne peuvent le nier. Tous les changements qui se sont faits sur la scène française depuis trente ans s'y sont faits d'après lui ou contre lui, mais par lui. Il y a imposé ses procédés les plus spéciaux comme ses idées les plus particulières et le tour de son dialogue comme les préoccupations de son esprit. C'est cela même qui devait rendre une réaction inévitable, et qui légitime le désir où sont les jeunes écrivains de théâtre de s'affranchir d'une maîtrise si impérieuse. Notons cependant que, d'une façon générale, le théâtre de Dumas allait dans le sens du développement régulier de notre littérature dramatique, et qu'il était l'aboutissement des efforts tentés depuis plus d'un siècle. A travers les théories de Diderot et de Mercier, comme à travers les essais des écrivains de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe, notre théâtre s'acheminait vers une forme de comédie qui substituerait à la peinture des caractères celle des mœurs. Le romantisme

avait apporté sa contribution en donnant à la description du décor une importance toute nouvelle. Et ce qui appartient en propre à la génération littéraire de 1850, c'est le souci qu'elle a eu d'étudier le milieu et de marquer le rapport qui fait dépendre chacun de nous des conditions sociales où il a vécu. En ce sens il est juste de dire que Dumas est venu à son heure et qu'il a été l'écrivain d'un temps ou d'un moment.

En outre, il a possédé quelques-unes des parties essentielles de son art, et vu très nettement deux conditions en dehors desquelles le théâtre ou n'est qu'une chose morte ou n'est qu'un jeu puéril. On fait aujourd'hui de louables efforts pour bannir du théâtre l'action ; si on n'y arrive pas, cela tient à plusieurs causes, dont l'une est que le théâtre vit justement d'action. Cette action nécessaire au drame, comment d'ailleurs faut-il la définir? On affecte de croire que nous entendons par là l'intrigue compliquée et factice que Dumas lui-même n'a que trop souvent empruntée à Scribe. Cela n'est pas exact. L'action dont nous voulons parler provient de la lutte qu'un personnage soutient soit contre des obstacles extérieurs, soit contre ceux qu'il trouve

en lui-même, dans ses instincts et dans ses passions. Or cet élément de lutte est partout au fond d'un théâtre où Dumas a transporté sa propre combativité. Lutte de l'individu contre la société. Suzanne d'Ange, au moment où elle se croit près de réaliser son rêve de considération, de sécurité et de repos, voit se dresser devant elle tout son passé et livre bataille elle seule à la confrérie de ceux qui se décernent le titre d'honnêtes gens. Le fils naturel entre en conflit avec une hiérarchie sociale qui repose sur les assises de la paternité légale. Jeannine, Denise, Mme de Montaiglin se heurtent au souvenir d'une faute unique et inexpiable. Dix autres se heurtent aux barrières du mariage où ils sont emprisonnés pour toujours sans avoir le droit de regarder vers l'horizon. Lutte des sexes dans l'amour, lutte du masculin contre le féminin, de l'esprit contre le corps. Les pièces de Dumas les moins bien venues sont celles où l'objet même de la lutte est mal indiqué et les péripéties en restent indécises. Celles qui ont eu la fortune la plus éclatante sont celles où apparaît le plus nettement le dessein de l'auteur d'engager avec son public une sorte de corps à corps.

Un autre mérite qu'on ne saurait davantage contester à Dumas, c'est qu'il a essayé de mettre des idées au théâtre. Il a voulu rendre par les moyens propres à la scène « plus que la peinture des mœurs, des caractères, des ridicules et des passions ». Il a soutenu cette opinion, qu'on a longtemps rangée au nombre de ses paradoxes, que l'auteur dramatique doit agiter et discuter sur la scène « les questions fondamentales de la société: le mariage, la famille, l'adultère, la prostitution, la conscience, l'honneur, les croyances, les nationalités, les races, le droit, la justice, l'héritage, la religion, l'athéisme, enfin le support, l'axe et l'atmosphère de l'âme humaine ». L'écrivain de théâtre est en communication directe avec la foule, il dispose à son gré de ceux dont il a su séduire l'esprit et toucher la sensibilité: ne doit-il pas mettre cette puissance incomparable au service de ce qu'il croit être la vérité et le bien? Et n'a-t-il pas, pareil à tous les écrivains, « charge d'âmes »? C'est là ce qu'on ne saurait trop répéter aux amis du théâtre, mais surtout à ses ennemis, à ceux qui le condamnent comme un genre inférieur parce qu'ils ont commencé par

retirer de sa définition tout élément de supériorité. Dumas avait-il d'ailleurs autant d'aptitude qu'il avait de goût pour les idées? Il se peut aussi que chez lui le désir de prouver se soit trop manifestement trahi, qu'il ait donné à la démonstration trop de raideur, qu'apercevant la réalité à travers ses thèses il en ait peu à peu perdu la vision nette, qu'il n'ait pas toujours su mettre en accord la donnée intellectuelle avec le moyen de traduction esthétique. J'avouerai encore qu'il a usé de termes fâcheux quand il a parlé d'un « théâtre utile ». Mais ce dont il porte la peine aujourd'hui et qu'on ne saurait lui pardonner entre esthètes, je crains que ce ne soit la vivacité avec laquelle il a toujours protesté contre la théorie de l'art pour l'art, et la franchise avec laquelle il a déclaré que ces trois mots ne veulent rien dire.

Les défauts du théâtre de Dumas viennent beaucoup moins d'une conception fausse de l'objet du théâtre que de certains défauts de l'esprit de l'auteur et des conditions où celui-ci s'est trouvé vis-à-vis de la société de son temps. Dumas était remarquablement doué pour l'observation, sans avoir cette largeur de vision et

cette puissance de divination qui permettent à un Balzac de deviner ce qu'il n'a pas vu et de créer, par un simple jeu de son imagination, des êtres et des mœurs qui ressemblent aux êtres et aux mœurs de la réalité. Dumas ne peint que ce qu'il a vu. Or le champ de son observation fut de bonne heure restreint, et limité à un monde très spécial. Ce monde où Dumas a vécu et qu'il devait mettre à la scène, ce n'est ni ce qu'on appelle « le monde », ni la société aristocratique, ni la classe bourgeoise, ni aucune classe d'aucune société. C'est tout simplement le petit groupe de ceux que la fortune, l'oisiveté et le goût du plaisir amènent à se fréquenter et à s'unir. Dans ce monde il est clair que les types que l'on rencontre ne peuvent offrir beaucoup de variété, et on ne s'attend pas que ce soient des types d'une très large humanité. Les caractères d'hommes, tout bien compté, se ramènent à deux : celui qui fait ses débuts dans la vie de plaisir, et désigné par sa naïveté pour être dupe, achète l'expérience au juste prix, et celui qui, ayant fait depuis longtemps ses débuts, dûment renseigné, éprouvé, blasé, s'est habitué à ne tenir compte des choses et des gens

qu'au point de vue de l'agrément qu'il en peut retirer, et par là s'est acquis la réputation d'être un homme fort. Pour les femmes, quand par hasard ce ne sont pas des filles, elles en ont l'air. De toute évidence les mœurs qui règnent dans ce milieu doivent avoir une saveur particulière, les règles de morale qui y ont cours doivent être relatives à l'endroit, et on s'y fait de l'honnêteté ou de l'honneur une conception un peu surprenante. C'est ce monde que Dumas a connu, qu'il a décrit avec une clairvoyance sans égale, et décrit à satiété. Aussi est-ce à lui que remonte ce reproche que nous ne cessons d'adresser à nos écrivains de théâtre, à savoir qu'ils se confinent dans l'étude d'étroites provinces où l'atmosphère est factice, les mœurs conventionnelles aussi bien que le langage, et où s'étiole, faute d'air, la plante humaine, qu'ils nous mettent uniquement sous les yeux des exceptions sans intérêt et laissent en dehors de leurs peintures tout ce qu'il y a chez nous de vivant et qui compte par la valeur morale et le mérite intellectuel aussi bien que par le nombre.

On en pourrait dire autant des questions sur lesquelles s'est exercée la réflexion de Dumas et

à la discussion desquelles il nous a fait assister. Elles aussi, elles ont été une fois pour toutes déterminées et délimitées par un fait primitif: l'irrégularité de la naissance de l'auteur du *Fils naturel.* Le préjugé contre l'enfant naturel était-il alors aussi étroit que le prétend l'écrivain ? Je le crains, et que les choses depuis n'aient guère changé. Dumas a-t-il eu pour sa part beaucoup à souffrir de sa situation irrégulière ? Ce qui est certain, c'est qu'il en a souffert. Nature très personnelle et disposée à tout ramener à elle-même, il ne va plus envisager la société qu'au point de vue de ses rancunes particulières, et ne l'interroger que pour lui demander compte des injustices dont elle est coupable à son égard. Il est devenu l'avocat d'une clientèle spéciale. Il défend la veuve dont le mari est vivant et bien vivant et bon vivant, l'orphelin qui a un père, — quand il n'en a qu'un. Il s'exalte, se porte garant de la vertu de ses clientes, comme du bien fondé et de l'importance des revendications de ses clients. Homme, écrivain, il ne cesse de développer contre la société le réquisitoire qu'avaient déjà dressé contre elle ses colères d'enfant.

D'envisager toutes choses au point de vue social, cela a pour résultat immédiat de diminuer d'autant la valeur et la portée de l'étude. Elle perd en intérêt durable ce qu'elle avait peut-être gagné en intérêt d'actualité. Hors du temps auquel elle s'applique, elle apparaît dépourvue de signification. On l'a noté maintes fois lors de la reprise des pièces les plus fameuses, non de Dumas seulement mais aussi bien d'Augier ou de M. Sardou. Ce qui dans le temps de leur nouveauté en avait fait le succès est aujourd'hui ce qui en paraît le plus démodé. Nous ne comprenons déjà plus ce que les contemporains y ont trouvé d'émouvant ou de passionnant. Plusieurs ne supporteraient même plus la représentation. L'effort d'un théâtre dirigé contre le mariage indissoluble doit nécessairement sembler sans objet dans tous les pays où le divorce est établi ; or ce sont, à l'heure qu'il est, presque tous les pays de l'Europe, auxquels est venu se joindre le nôtre. Ce théâtre périt ainsi par son propre succès. C'est le malheur de la grande comédie de ce siècle qu'elle a été relative à un ensemble d'institutions destinées, comme elles le sont toutes, à disparaître.

Rien ne saurait durer de ce qui s'est établi sur un fond mouvant, changeant et en transformation continuelle. — Il y a plus. Sans doute, attendu que nous faisons partie d'une société dont tous les membres sont solidaires, nous devons compte à cette société de la place que nous y occupons, des services que nous en recevons et de ceux que nous lui rendons en échange. C'est là un ordre d'obligations auquel nul d'entre nous n'a le droit de se soustraire. Mais quand on a examiné nos actes par rapport à leur utilité sociale, on n'a rien dit de leur valeur morale. On en a suivi les conséquences, on ne les a pas regardés en eux-mêmes, on ne les a pas vus naître dans leurs causes, rattachés à leurs mobiles. Or c'est de là que tout dépend. C'est la vie intérieure qui donne à l'autre sa saveur et sa signification. Cette vie intérieure, Dumas, comme aussi bien presque tous les écrivains de son temps, l'a ignorée. Là est la véritable lacune de son théâtre. Quand on reproche à Alexandre Dumas ces inventions extraordinaires et ce goût du romanesque qui, venant d'un observateur et d'un historien des mœurs, nous inquiètent et nous mettent en défiance, ou

cet abus des jeux de la logique qui fait méconnaître à l'analyste la complexité du cœur et au peintre la souplesse de la vie, ou encore certaines étrangetés de style, un luxe de « mots » dont beaucoup ne sont que spirituels et la profusion des plaisanteries, on ne lui fait que des querelles de détail. Ce qui est grave, c'est que, tout entier occupé par le décor, amusé par les apparences changeantes et brillantes, mal préparé d'ailleurs, faute d'une éducation première, à aborder certains problèmes, Dumas n'ait rien su nous dire de ce qui est le fond même de l'âme humaine.

Un théâtre d'observation, mais où l'observation, évitant de s'en tenir aux cas exceptionnels, nous rapporte une image fidèle de nos mœurs, un théâtre d'étude où nous voyions, non certes résoudre, mais poser les problèmes avec lesquels la société est aux prises, et agiter des questions qui sont pour nous vitales, un théâtre d'idées où l'auteur traduise par les moyens de la scène et dans la forme dramatique sa conception de la vie, un théâtre enfin où il y ait assez de pensée pour intéresser l'élite qui vit surtout par l'esprit, assez d'émotion pour attirer et rete-

nir la foule elle-même, où la vérité soit assez générale, étant humaine, pour dépasser les limites d'un pays et d'un temps, — voilà le théâtre, qu'après celui de Dumas il reste à faire, que pour notre part depuis des années nous appelons de tous nos vœux et dont nous avons suivi avec curiosité les premiers tâtonnements dans les meilleurs des essais du théâtre nouveau.

Est-ce d'ailleurs exactement celui que nous promettent les jeunes esthètes sous les noms de théâtre d'art et de théâtre de rêve? J'en doute un peu; mais surtout c'est un point sur lequel la consultation du *Mercure* ne nous apporte aucun renseignement. Jusqu'ici les écrivains nouveaux, en attendant que sonne l'heure tardive des œuvres, nous avaient donné surtout des théories. Au surplus nous ne nous en plaignons pas, estimant que ces discussions théoriques ne sont nullement, comme il semble à des esprits légers, de vaines logomachies, et qu'on y peut voir se dessiner peu à peu les linéaments d'un art futur. Cette fois, au lieu de théories ils ont préféré ne nous servir que des injures. Je sais bien qu'une injure est encore une

opinion, et c'est, paraît-il, celle même qui convient le mieux à la jeunesse. Il est entendu que de tout temps le premier devoir des jeunes a été de s'insurger contre leurs aînés. C'est un devoir que nos jeunes remplissent avec conscience, scrupuleusement et abondamment. Il faut donc les en louer. Mais il y a malgré tout une question de ton que je ne crois pas aussi négligeable que plusieurs le disent, question de courtoisie du moins apparente et de convenance extérieure, qui est encore une question littéraire. Que les écrivains nouveaux méprisent les écrivains anciens, tant qu'ils voudront et tout à leur aise, par devoir et par goût, dans l'intérêt de l'art et aussi pour leur satisfaction personnelle. Ne pourraient-ils les mépriser poliment? Est-il absolument nécessaire à la constitution d'une esthétique nouvelle que ses prophètes pour l'annoncer se servent du langage que, dans tous les temps, les gens bien élevés ont laissé à ceux qui ne le sont pas? Il y a beaux jours que ce qui fut le journalisme littéraire, ou encore ce qu'on appela l'éloquence politique, a sombré sous le flot montant de la grossièreté. Nous assistons à une poussée tendant à ravaler

au même niveau les discussions d'art. La vie littéraire est une vie de lutte, qui a sa grandeur quand on lutte pour les idées ou contre elles, qui n'est que mesquine et misérable quand le dévouement aux idées est remplacé par la haine, et, — pourquoi ne pas le dire ? — par l'envie contre les personnes.

M. ÉDOUARD PAILLERON

CABOTINS

On sait quelle est depuis plusieurs années la médiocrité des œuvres représentées sur notre théâtre. Si nous le constatons, après tout le monde, ce n'est pas pour conclure que l'attention doive se détourner du mouvement dramatique contemporain. Bien au contraire. Nul autre genre n'est aujourd'hui plus intéressant à étudier. C'est un genre en transformation où certaines tendances sont en train de mourir et d'autres s'essaient à naître. Nulle part ailleurs les discussions théoriques ne sont plus vives et les projets de réforme ne s'annoncent plus bruyamment. Une jeune école, dont les représentants ne grisonnent pas tous, a juré de débarrasser la scène des conventions qui l'en-

combrent, et généralement de toute espèce de conventions. Trop est trop. Il y aura toujours des conventions en art. Il est vrai seulement qu'un moment vient où le besoin se fait sentir de changer de conventions. Le système qui, fortement constitué vers le milieu de ce siècle, nous a valu un riche développement de la comédie de mœurs, semble désormais un système usé. Ceux qui le rejettent ont raison et nous sommes avec eux. Nous n'avons garde sur ce point d'être de l'avis de M. Dumas et de croire avec lui qu'il n'y ait qu'un moyen de faire les pièces de théâtre, comme il n'y en a qu'un pour faire les enfants. En littérature c'est la loi qu'il faille sans cesse renouveler les procédés. — J'ajoute qu'il n'est pas de genre où la critique ait un rôle plus important à jouer et plus efficace. Car on ne peut rien faire au théâtre sans l'assentiment de la foule. Mais la foule est par nature rebelle à tout changement : elle ne rit ou ne s'émeut qu'autant qu'elle reconnaît les moyens qui sont depuis longtemps en possession de la faire rire ou de l'émouvoir. L'acteur est plus encore engagé au maintien des méthodes suivant lesquelles son talent s'est formé. Je ne cite que

pour mémoire les directeurs de théâtre. Il n'est pas jusqu'aux salles de spectacle qui ne se refusent à encadrer d'autres tableaux que ceux à qui elles ont servi maintes fois de cadre. C'est contre toutes ces routines coalisées qu'est obligé de lutter un auteur soucieux de nouveauté. Il lui faut triompher de toutes ces résistances, ou, pour mieux dire, de toute cette force d'inertie. Dans cet effort vers le progrès et dans cette lutte pour l'art, il n'a de secours à attendre que de la critique. Elle seule peut l'encourager dans ses essais, l'affermir dans ses tendances et tâcher de les imposer au public. Pour notre part nous nous efforçons surtout de profiter des indications que nous fournissent les pièces nouvellement représentées, afin de démêler dans les anciennes méthodes ce qui doit être abandonné et de discerner dans les plus récentes les éléments de vitalité qu'elles pourraient contenir et qu'il y aurait profit à fortifier et à développer. — A ce point de vue l'étude d'une pièce écrite par l'un des plus brillants représentants du théâtre d'hier, et justement dans le même système qui avait cours voilà trente ans, ne peut manquer d'être instructive.

Cabotins est le contraire d'une pièce bien venue. M. Pailleron ne se fait sans doute à cet égard aucune espèce d'illusion. Et il est de ceux qui ont le droit d'exiger qu'on leur dise toute la vérité. Aussi bien l'une au moins des causes de son insuccès est-elle tout à sa louange. C'est qu'il a cette fois grandi ses ambitions et qu'il a placé le but très haut, au-delà même de ses forces. Il a aperçu l'une des plus fertiles matières qui s'offrent chez nous à l'observation du peintre des mœurs. Il s'est attaqué à l'un de ces sujets qu'alors même qu'on les a manqués il reste encore honorable d'avoir essayés.

Il y a pour toute société quelques travers, en petit nombre, qui en sont caractéristiques, parce qu'ils résultent directement des conditions de vie particulières à cette société. Aussi a-t-on coutume de dire qu'il n'y a dans chaque époque que trois ou quatre sujets pour la comédie de mœurs. Le cabotinage est l'un de ces travers dont nous pouvons revendiquer la propriété. Non certes que nous l'ayons inventé. Il a existé de tout temps. Il est aussi ancien que la vanité dont il est une manifestation grossière et une forme exaspérée. Mais c'est parmi nous que

la mode s'en est répandue et de nos jours qu'il a reçu ses justes honneurs. On entend par cabotin un mauvais comédien. On se hâte d'ajouter qu'il n'est comédien si excellent qui ne soit un peu cabotin. De grands artistes ont été des cabotins éminents. Ils se souciaient moins de leur art que des applaudissements qu'il leur procurait. Au besoin ils ne se faisaient pas scrupule de trahir l'un pour obtenir les autres. Le cabotinage est cela même. Il commence avec les premières concessions faites au goût du peuple. Il consiste à rechercher le succès pour lui-même et par des moyens déloyaux. Il est un appel à l'applaudissement du vulgaire. Le cabotinage devait se développer dans un temps de démocratie où c'est le nombre qui fait la loi. On est en scène, non devant une élite, mais devant la foule. Elle est inattentive et distraite. On ne s'impose à son attention qu'en la forçant, en outrant le geste, enflant la voix, exagérant tous les effets. Et comme un besoin se crée toujours ses moyens, nous avons créé des moyens de publicité merveilleux. Grâce aux journaux, un nom émerge tout d'un coup. La réclame s'en empare et le pousse au premier plan. L'inconnu d'hier, en un jour et pour un

jour, devient l'homme du jour. Dans ce tapage certaines délicatesses s'émoussent. On est étourdi par tout ce bruit. On perd l'exacte notion des choses. On confond la notoriété avec la célébrité. On ne se contente plus de la gloire si elle ne s'accompagne de la célébrité. Un artiste, un savant, fût-il un homme de génie, veut de plus être un homme en vue. Il monte sur l'estrade. L'entraînement est général, au point que ceux qui ont l'air de n'y point céder nous mettent tout de suite en défiance : la modestie nous est suspecte et la simplicité nous semble une affectation. Le cabotinage s'étend à toutes personnes et il pénètre tous sentiments. Il y a un cabotinage du vice; il y en a un de la vertu. La charité qui met le public dans la confidence de ses aumônes, la piété qui s'affiche, la pitié qui s'étale, l'austérité qui se drape, la gravité qui pontifie, le désintéressement qui se proclame, l'abnégation qui se fait valoir, la résignation bruyante, le désespoir qui se raconte, la douleur qui fait saigner ses plaies sous l'œil des indifférents, autant de variétés du cabotinage, sans parler des passions de l'amour, où le cabotinage a si bien sa place qu'il semble leur être

naturel, et qu'à peine est-ce s'il nous choque quand nous l'y rencontrons.

On connaît le phénomène qui se produit pour les gens de théâtre. Ils rapportent dans la vie les habitudes de la scène et continuent d'y jouer leur rôle. Il en est de même pour les cabotins du monde. Hors des regards, et loin de la galerie ils n'arrivent plus à se ressaisir. L'être d'artifice a transformé l'être de nature. Sans avoir de spectateurs, ils continuent d'être en représentation. Ils se deviennent leur propre public, et dans le for de leur conscience ils cabotinent pour eux-mêmes... C'est ainsi que le cabotinage n'atteint pas seulement la surface de l'être; il entame l'individu jusque dans son fond. Né des conditions de vie de la société moderne, il façonne dans son âme et dans son cœur l'homme d'aujourd'hui.

Pour mettre à la scène un pareil sujet, on ne pouvait se contenter d'indications superficielles et de croquis sans consistance. Il y fallait quelque chose de plus qu'une habileté à attraper le ridicule extérieur. C'est ici qu'un peu de « colère vertueuse » eût servi la clairvoyance de l'observateur et rendu son regard plus péné-

trant, comme il fallait pour écrire *le Misanthrope* avoir en soi un peu de l'âme d'Alceste. M. Pailleron n'est pas un Alceste. Il est bien trop un homme de son temps pour avoir jamais prétendu à la réputation d'être une « âme antique ». Il la repousserait bien plutôt comme étant un peu désobligeante. Il sait trop bien le charme de la société contemporaine, et cette société l'a toujours trop bien traité pour qu'il nourrisse contre elle aucune haine. En fait, il n'en a jamais raillé que les plus légers travers, et son plus grand effort de satire a été pour dénoncer le ton des conversations mondaines. Comme l'observateur, le moraliste qui est en M. Pailleron a surtout de l'esprit. Il s'est attaché à noter des nuances de sentiments très fugitives et à déjouer les subtils artifices du cœur. Une seule fois il a touché à ce fond de sottise qui est en chacun de nous, quand il a signalé dans *l'Age ingrat* ce besoin qui nous prend à un tournant de la vie de protester par d'imprudentes révoltes contre la victoire des années. M. Pailleron est encore un tacticien du théâtre d'une surprenante habileté. *L'Étincelle* fait songer d'abord à un proverbe de Musset. Mais

on voit tout de suite la différence. Musset ne savait rien hors les choses du cœur. M. Pailleron excelle à filer une scène, la teinter de sensibilité, doser l'émotion et tout arranger pour notre plus grand divertissement. Il faut au moins que nous lui en soyons reconnaissants. — Tous ces traits ont fait de M. Pailleron un écrivain de théâtre infiniment séduisant, d'un talent plus aimable d'ailleurs que vigoureux. Je crains donc qu'en aucun temps il n'eût été armé pour nous donner cette forte comédie qu'appelait le cabotinage.

Mais, en outre, on constatait déjà chez l'auteur de *la Souris* quelque fatigue. Depuis ce temps, sa main est devenue moins adroite, son imagination moins fraîche et sa verve moins abondante. Ceci est plus grave. Il semble que M. Pailleron ait perdu ce qu'on pourrait appeler la faculté d'observation directe. On a signalé dans les *Cabotins* nombre d'emprunts faits à des ouvrages de théâtre ou à des romans. M. Pailleron s'est emprunté à lui-même plus encore qu'il n'a emprunté aux autres ; et apparemment il en avait le droit. On note au passage tel neveu de son oncle que M. Pailleron naguère

nous avait déjà présenté et telle jeune fille évaporée, mais honnête, qu'on avait déjà beaucoup vue sous divers noms et qui s'était appelée Antoinette, et Suzanne, et Pépa, avant d'avoir été rebaptisée Valentine. Un jour vient où l'écrivain, pour avoir trop vécu dans les livres, n'aperçoit plus la vie qu'à travers la traduction qu'ils en donnent; dupe de sa propre littérature, il aperçoit l'humanité à travers l'image qu'il en a lui-même tracée.

Aussi est-ce d'abord de précision et de netteté que manque le tableau ou l'esquisse de M. Pailleron. Il semble avoir hésité entre plusieurs sujets voisins sans doute, mais qui se nuisent par le voisinage. Des jeunes gens se groupent en association pour la courte échelle. Le journaliste recommande le médecin, qui place l'avocat; celui-ci fait profiter de sa fortune et traîne après soi tous les compagnons des heures difficiles... Ce n'est pas le cabotinage cela, c'est la camaraderie. Or, la camaraderie, quoique l'étude en ait tenté plus d'une fois les auteurs dramatiques, se prête mal à être mise à la scène. Les « camarades » réussissent trop bien, trop vite et par des moyens trop simples. On se dit que

tout de même ce n'est pas si commode que ça. Chaque fois que Pégomas accouche d'une invention nouvelle, ils sont là tous à s'extasier : « Ah ! ce Pégo ! est-il assez malin ! il n'y a que lui ! » Mais le machiavélisme de la combinaison nous échappe. Et nous admirons moins la rouerie de cet habile homme que l'ingénuité avec laquelle il se propose de conquérir le monde par des ruses enfantines. — M. Pailleron confond encore le cabotinage avec la hâblerie méridionale. Tous ses cabotins sont de la Provence ; comme si tous les farceurs étaient d'en deçà de la Loire ! On réclame pour les pays du Nord. Surtout on se demande à qui en a l'auteur. A-t-il voulu faire le procès à une société, ou n'a-t-il voulu que refaire celui d'un climat ? On nous a montré tant de fois déjà quels sont sur les imaginations les effets d'un soleil trop ardent ! — Quels sont enfin les types dans lesquels M. Pailleron a incarné le cabotinage ? Au premier rang, et menant le chœur, Pégomas, l'aspirant député. Il a la langue bien pendue, le mensonge facile et l'improvisation chaleureuse ; il inaugure des statues, rédige des programmes qui ressemblent à des prospectus

et se répand en promesses qu'il ne tiendra pas. En vérité que ferait-il de moins s'il n'était pas cabotin? Pégomas est politicien; il fait son métier. Exige-t-on d'un orateur de réunions publiques qu'il soit ennemi de la réclame et jaloux uniquement de sa dignité et de son repos? Le peintre Caracel s'est institué chef d'école; il préside au groupe des « à-partistes ». Nous avons eu nos indépendants et nos incohérents, nos impressionnistes, nos luministes et nos tâchistes : le seul succès que leur aient valu leurs excentricités, ç'a été un succès de ridicule. Pourquoi donc s'en être tenu aux éclopés du cabotinage? Était-il si difficile de trouver des cabotins parmi les grands premiers rôles de la littérature et des arts? Hugon le membre de l'Institut qui flatte les jeunes et se fait « lâche, de peur d'être lâché »; l'écrivain Lavrejol qui de naturaliste se fait mystique; Saint-Marin, le médecin pour dames, ce ne sont qu'autant de comparses. D'autres nous sont donnés pour cabotins dont nous n'apercevons pas en quoi consiste le cabotinage. Brascommié, qui est avocat général, demande la tête d'un assassin : voulait-on qu'il le fît acquitter? M. de Laversée,

de quelque côté qu'on le prenne, n'est sous toutes ses faces qu'un imbécile. Mme de Laversée est coquette et jalouse; ce n'est pas être cabotine cela, c'est être femme. — En vérité, tous ces cabotins sont de pauvres gens, parfaitement inoffensifs et mal payés de leur peine.

La société d'aujourd'hui ne serait pas trop à plaindre si on y voyait tous les cabotins faire aussi piètre figure.

On le voit, le trait pourrait porter plus juste et enfoncer plus avant. En outre, on est surpris de constater combien peu de place l'étude du cabotinage occupe dans une pièce qui s'intitule *Cabotins !* A partir du second acte, on nous lance sur une autre piste, et ce qui commence alors c'est une histoire romanesque et compliquée, sentimentale et noire. Quel rapport y a-t-il entre les aventures de Pégomas et celles d'un sculpteur, d'une orpheline et du père de l'orpheline? Entre les unes et les autres on n'a essayé de mettre pas même l'apparence d'un lien. De plus, à voir le ton dont elles nous sont contées, il semble qu'on se soit appliqué à en faire ressortir l'opposition et éclater le violent disparate. Dans les scènes où défilent, causent

et s'agitent les cabotins, la pièce de M. Pailleron est gaie de la gaieté la plus franche et même la plus grosse. Les bonshommes de la « boîte à l'ail » et ceux pareillement de la « Tomate » sont de purs grotesques. Les procédés qu'on emploie pour nous les présenter sont ceux de la caricature. Tels épisodes, comme la « complainte du pauvre *esculpteur* », sont de simples « scies d'atelier ». Les plaisanteries sont à l'avenant. Un des caractères de l'esprit de M. Pailleron, dans ses œuvres les meilleures, a toujours été la facilité de cet esprit. Cela en a fait le succès. Le public est satisfait quand le mot que prononcent les acteurs est justement celui qu'il attendait et qu'il prévoyait. Cette fois M. Pailleron n'a pas dédaigné la facétie elle-même. Nous sommes sur les confins de la farce, non pas en-deçà.

Mais à côté de ces parties où la drôlerie est poussée jusqu'à l'extrême, en voici qui vont jusqu'à l'extrême dans le sentiment et dans la désolation. Au Palais de l'Industrie, le sculpteur Pierre Cardevent a aperçu une jeune fille d'une beauté merveilleuse. Qui est-elle et d'où vient-elle ? Il n'en sait rien. Suivant toutes les probabilités, il ne la reverra pas. Pourtant il est resté

sous le charme. Il est hanté par cette poétique apparition. Son ciseau maintenant ne sait plus sculpter d'autres qu'elle. Il fait son portrait de souvenir. Or, la médaille d'honneur lui ayant été décernée, qui est-ce qui vient lui annoncer cette bonne nouvelle? C'est elle-même, son inconnue! Comme cela se trouve! Quel bonheur! Ou plutôt quel malheur! « Ah! quel malheur!... » ainsi qu'il est dit dans la complainte. Car la jeune fille est une personne du beau monde. Et Pierre est fils d'artisans. C'est le ver de terre amoureux de l'étoile. — Plus triste est le sort de l'infortunée Valentine. Sans père ni mère depuis son âge le plus tendre, elle est condamnée à ignorer le secret de sa naissance. Elle a été recueillie chez les Laversée. Par un surcroît de disgrâce, la nature l'a affligée d'une fatale beauté. Elle devient sans l'avoir voulu la rivale de sa protectrice. Elle lui prend, sans le faire exprès, tous ses adorateurs et jusqu'à son amant en titre. Si bien qu'après avoir été abreuvée d'humiliations, avoir dévoré plus de larmes et bu plus de honte que la légendaire Cendrillon, il lui reste pour suprême ressource d'aller tenir les livres de comptes dans une

ferme du Canigou! — Tout cela n'est rien en comparaison des calamités qui ont fondu sur le bonhomme Grigneux. Il était jeune, il avait des idées, il allait avoir du talent. Mais il adorait sa femme; l'infidèle un beau jour a pris la fuite. De ce jour, son existence a été brisée. Pour oublier il s'est mis à boire, pour endormir son chagrin il a usé de stupéfiants. Il en est réduit maintenant à faire des copies et des phrases; un raté doublé d'un raseur, comme diraient les rapins à qui il inflige ses théories sur le grand art. — C'est ainsi qu'on passe, dans *Cabotins*, du plaisant au lugubre. Cela fait un assemblage des notes les plus discordantes. Mais d'un vaudeville avec un mélodrame on n'a jamais fait une comédie.

Ou plutôt c'est ce qu'on a maintes fois essayé de faire, et M. Pailleron lui-même en plusieurs de ses comédies. Seulement, son art étant alors plus délicat et sa touche plus légère, les nuances étaient mieux fondues et on n'apercevait pas si nettement la différence essentielle des éléments juxtaposés. Le mélange des genres a été l'une des pratiques les plus habituelles et les plus habituellement fâcheuses des dramatistes de ce

siècle. C'est, je pense, Beaumarchais qui, le premier, introduisit dans une pièce gaie et même folle un élément de drame. Dans *la Folle Journée*, Figaro retrouve une mère, et il éprouve en sa présence la même émotion qui bouleversera par la suite toute la lignée des enfants abandonnés, au moment qu'ils retrouveront sur les planches des théâtres du boulevard les auteurs de leurs jours. Figaro se jette dans les bras de Marceline, et il laisse un libre cours à ses larmes; dans la salle les spectateurs qui avaient, comme on sait, l'âme sensible, pleuraient des larmes non moins douces. L'alliance du comique et du tragique fut un des articles principaux dans le programme des romantiques. Ce fut alors l'usage, comme il est dit dans *les Lettres de Dupuis et Cotonet*, de rire d'un œil et de pleurer de l'autre. La mode en passa du drame dans la comédie de mœurs. On n'en trouverait que trop d'exemples dans les pièces d'Augier et de Dumas. M. Sardou s'est fait de ce système hybride une spécialité. Dans tout son théâtre, depuis *Nos Intimes* et jusqu'à *Madame Sans-Gène*, le procédé est invariable. Les premières scènes sont consacrées à nous

présenter dans un décor aux couleurs vives et gracieuses le milieu où se passera l'action et les personnages qui y seront mêlés. Puis l'action s'engage; elle est émouvante, pathétique. Le dernier acte sert à tout expliquer. Les choses s'arrangent. Tout est au mieux dans le meilleur des mondes. Ainsi le spectateur a passé par toutes les sortes d'émotions. Il a été tour à tour égayé, effrayé, rassuré. On lui a fourni comme dans un résumé, ou dans un ambigu, tous les plaisirs que le théâtre peut procurer. Que souhaiterait-il de plus? Et de quelle méchante humeur ferait-il preuve s'il ne s'allait pas coucher content? Telle est la « formule » que M. Sardou a tout au moins portée à sa perfection. Il s'en vante. Telle est encore celle à laquelle s'est référé M. Pailleron.

Le premier défaut de ce système c'est qu'il est pour l'auteur un excellent moyen de se soustraire à la tâche qu'il s'était lui-même tracée. Que si, nous ayant annoncé une satire contre le cabotinage, vous nous faites assister maintenant au désespoir d'une femme jalouse et trahie, c'est donc que vous n'avez pas pu remplir vos quatre actes avec la satire ébauchée.

Vous l'avez jugée trop mince ; vous n'avez pas su nous montrer vos cabotins sous assez d'aspects, vous n'avez pas su donner à votre étude assez de développements ; vous en déclarez vous-même l'insuffisance. C'est bien cette étude pourtant que vous nous aviez promise. C'est elle que nous sommes venus entendre. Tout ce qui n'est pas elle nous semble accessoire et peut-être inutile, et fait longueur. C'est pour cela sans doute que la pièce paraît si longue ! L'introduction d'une intrigue parasite et l'apparition du drame dans la comédie marquent le moment où l'auteur abandonne son sujet et quitte la partie. C'est un aveu d'impuissance. — Si, d'ailleurs, on ne peut citer un chef-d'œuvre qui ait été composé suivant ce système, c'est apparemment que le principe de l'unité de ton dans une œuvre d'art n'est pas une arbitraire invention des faiseurs d'esthétiques. On dit : La vie n'est-elle pas un mélange de farce et de drame? Mais l'art n'a pas pour objet de nous présenter dans leur confusion les éléments dont se compose la vie. Il doit les isoler pour nous les faire mieux apercevoir. Il est toujours et de toute nécessité une abstrac-

tion. L'auteur dramatique, comme le poète et le romancier, et plus qu'eux tous, doit se placer à un point de vue choisi librement, mais nettement déterminé. De là, il nous fait découvrir un côté de la vie. Nous de même, nous nous mettons au point où on nous place. Nous entrons dans les dispositions qu'on nous convie à prendre. Disposés à nous amuser du côté risible des choses, nous sommes surpris et fâchés si on fait un appel subit à notre sensibilité. Et disposés à nous attrister de leur côté tragique, nous sommes choqués si nous entendons un éclat de rire, et nous en voulons à l'auteur pour cette dissonance. Les dramatistes de notre ancien théâtre l'avaient bien vu, et ceux de la jeune école recommencent à le comprendre. Le système du mélange des genres est l'un de ceux contre lesquels ils ont le plus souvent et le plus vivement protesté. Pour le combattre et pour montrer ce qu'il a de factice et de déconcertant, ils n'auront pas de meilleur argument que la pièce de M. Pailleron.

M. VICTORIEN SARDOU

GISMONDA

Gismonda est un très agréable spectacle qui a bien réussi le premier soir et qui, vraisemblablement, plaira à beaucoup de gens. Je n'ai garde de mesurer la valeur des pièces de théâtre à leur succès ; je sais trop qu'elles réussissent souvent par leurs défauts et par ce qu'il y a en elles de moins estimable. Est-ce une raison pour oublier que tout de même les pièces sont faites en vue d'être jouées, et que, en fin de compte, l'art du théâtre a pour objet d'attirer le public et non de le mettre en fuite ? Songez qu'en même temps que *Gismonda* se fait applaudir à la Renaissance, *Madame Sans-Gêne* continue au Vaudeville sa longue et triomphante carrière. Le Gymnase a repris *Nos bons Villageois*. D'autres théâtres encore mettront cet hiver sur leur affiche le nom de M. Sar-

dou. C'est un retour de faveur incontestable. Or M. Sardou est le représentant attitré d'une conception dramatique dont on nous assure qu'elle est démodée et qui, pour dire le vrai, a fait son temps. C'est contre lui, contre ses théories et ses exemples que tous les chercheurs d'une formule nouvelle ont dirigé leurs efforts. Aucun autre dramatiste en notre temps n'a été plus attaqué, chargé de plus de mépris et n'a rencontré dans la presse une plus vive et plus constante hostilité. On ne peut dire d'ailleurs qu'il se soit renouvelé et qu'en vertu de sa merveilleuse et fameuse aptitude à suivre la mode il ait essayé de se plier aux esthétiques récentes. Bien au contraire, il est resté fermement attaché à son système dramatique. Les procédés qu'il emploie n'ont pas varié. Peut-être même en ses derniers ouvrages s'est-il de moins en moins appliqué à dissimuler ce que ces procédés ont d'artificiel. Ils séduisent encore. Cela est un signe. C'est une indication dont ceux-là mêmes — et nous en sommes — qui désirent voir au théâtre l'avènement d'un art très différent de celui de M. Sardou doivent tenir compte.

Car il est en vérité bien commode de reprocher au public son ignorance, sa sottise et sa frivolité. Au lieu de l'injurier il vaudrait mieux le convertir. Ceux qui depuis tantôt vingt ans y travaillent n'y sont pas arrivés. Il se pourrait qu'il y eût de leur faute. On a longtemps gémi sur la triste situation des « jeunes » au théâtre. Ils ne pouvaient se faire jouer. L'accès de toutes les scènes leur était interdit systématiquement. On refusait à l'art nouveau la possibilité même de se produire. Depuis, les choses ont changé. Un théâtre d'expériences a été créé afin que les ouvrages qui contenaient les germes d'une rénovation pussent enfin voir le feu de la rampe. Les auteurs que le Théâtre-Libre avait révélés se sont vu accueillir sur d'autres scènes, à la Comédie-Française et à l'Odéon comme au Vaudeville et au Gymnase. La critique presque tout entière a suivi leurs tentatives avec une complaisance marquée. Il y a eu en leur faveur une conspiration de bonnes volontés. Mais voici que, au bout de quelques années, le directeur du Théâtre-Libre se voit obligé de renoncer à son entreprise, faute d'avoir dans ses cartons aucune œuvre intéres-

sante, et après nous avoir fait essuyer une série de représentations qui allaient de la médiocrité à la nullité. Il a suffi de ce peu de temps pour que l'esthétique du Théâtre-Libre, qui avait commencé par être révolutionnaire, se fût déjà figée en un poncif. Parmi les œuvres issues de ce mouvement beaucoup n'étaient pas sans valeur; mais toutes elles n'avaient que la valeur d'ébauches incomplètes. Cela explique qu'il y ait dans le public quelque déconvenue et peut-être quelque mauvaise humeur. Il se lasse d'attendre le chef-d'œuvre qu'on lui annonce chaque matin avec tant de fracas, quitte à démentir le soir la nouvelle. Il désespère de trouver parmi les nouveaux venus celui qui le maîtrisera et s'imposera à lui d'une prise assez vigoureuse. Puisqu'on le laisse libre de s'échapper, il retourne à ceux qui jadis ont bien mérité de lui. C'est ainsi qu'il se produit à l'heure actuelle dans la marche en avant du genre dramatique un temps d'arrêt qu'on peut bien déplorer, mais qu'il faut constater.

Ce demi-échec ou ce ralentissement temporaire ne vient pas de ce que les jeunes écrivains manquent de zèle ou de ce qu'ils manquent de

talent. Il tient à une erreur de principe qui leur est commune et qui fait aussi bien l'un des articles essentiels de leur programme. Ce qu'ils nient en effet, c'est que le théâtre soit un art spécial, ayant ses exigences, ses règles ou ses conventions nécessaires. Ils s'efforcent de confondre les procédés de la comédie avec ceux du roman ou ceux même de la chronique. Telle est l'erreur fondamentale qui jusqu'aujourd'hui a stérilisé tous leurs efforts, toute la subtilité de leur psychologie, la hardiesse de leur observation et l'ingéniosité de leur esprit. Ils n'admettent pas qu'une pièce de théâtre doive être « du théâtre ». Pourtant, il y a bien une technique du théâtre d'où procède ce qu'on appelle, selon le degré de perfection, l'art ou le métier. Elle est distincte de la vérité humaine et de la qualité de l'émotion. Et c'est ce qu'enseigne, une fois de plus et de façon éclatante, la dernière pièce de M. Sardou.

Si l'on veut en effet étudier de près et soumettre à l'analyse les éléments dont se compose *Gismonda*, il est aisé d'en apercevoir le peu de solidité. En se souvenant du titre primitivement choisi par M. Sardou, *la Duchesse d'Athènes*, et

en s'en rapportant aux détails que nous donnaient les journaux sur les recherches érudites auxquelles l'auteur s'était livré, on pouvait s'attendre à quelque savante reconstitution d'un milieu historique. Après nous avoir promenés dans la Rome byzantine, dans l'Italie de la Renaissance, dans les Flandres, dans l'Europe du temps de la Révolution et dans la France de l'Empire, M. Sardou allait continuer avec nous son voyage autour de l'histoire. Il avait choisi pour cette fois une époque peu connue et curieuse, un joli coin pittoresque et inexploré. Dans le palais des ducs d'Athènes, voisin du Parthénon, les institutions du moyen âge se rencontrent avec les souvenirs de l'antiquité. Les titres de barons et de comtes accolés au nom des villes qu'ont illustrées les Périclès et les Miltiade y font un piquant anachronisme. De même pour les sentiments des hommes, où se mêle et se résume le travail de deux civilisations. Dans une atmosphère parfumée et douce, les mœurs féodales s'amollissent et s'alanguissent. Aphrodite garde le sol où s'élèvent des temples consacrés à la Vierge. L'ascétisme cède au souffle de la Volupté... Nous en sommes

pour nos frais d'imagination. Le tableau de mœurs n'est pas même esquissé. En dépit des renseignements d'ailleurs embrouillés qu'on nous fournit aux deux premiers actes, et malgré quelques tirades et nomenclatures, il y a dans *Gismonda* moins d'histoire que dans les pièces de Dumas père ou de Victor Hugo. Le drame s'accommoderait sans peine d'un autre cadre. Les sentiments n'ont ni lieu ni date. L'Athènes féodale n'a fourni qu'un décor et qu'une toile de fond.

L'intrigue est formée d'un beau tissu d'invraisemblances. Le vœu fait par *Gismonda* de donner sa personne et son duché à celui qui arracherait son fils des griffes de la « grosse bête » était sans doute imprudent. Nous ne le discutons pas, parce qu'il ne faut discuter ni le vœu d'une mère affolée, ni surtout la donnée fondamentale d'une pièce de théâtre. Mais ce qui devient tout à fait surprenant, c'est de voir comme tout le monde exige de Gismonda l'accomplissement d'une promesse insensée. L'évêque Sophron dit à ce propos des choses solennelles. Ce n'est pas seulement le salut de l'âme de Gismonda, c'est la sécurité de l'Église,

c'est l'avenir de la religion qui est intéressé à ce que cette grande dame épouse ce valet. Le peuple veut pour maître Almerio et n'en veut pas d'autre. Les seigneurs, au nombre de quatre, ne trouvent aucun moyen de faire disparaître ce fauconnier gênant. L'absurdité éclate non moins flagrante dans les détails de l'œuvre. C'est, dès le premier acte, l'attitude de cette mère qui, au lieu de s'élancer et de porter à son fils un secours inefficace, reste immobile. C'est ensuite cet étrange couvent de femmes où se donnent rendez-vous tous les mousquetaires de l'endroit. C'est la confiance d'Almerio qui dort dans sa cabane, la porte ouverte, sans craindre qu'on en veuille à ses jours. C'est la naïveté des traîtres qui exposent complaisamment leurs vilains projets. C'est l'heureuse coïncidence qui fait que Gismonda se trouve là juste à point pour massacrer celui qui a failli lui tuer son enfant et qui s'apprête à faire périr son futur époux. C'est enfin au dernier acte cet intérieur d'église où tout le monde va et vient, parle et crie, cependant qu'à l'autel l'officiant récite des paroles qui, paraît-il, — et nous nous en rapportons sur ce point à l'autorité de

M. Jules Lemaître, — ne figurent dans aucune liturgie.

Les personnages sont dénués de toute réalité. Ce sont personnages de théâtre tenant un emploi, jouant un rôle. Encore ce rôle est-il souvent inutile. Les gentilshommes qui entourent Gismonda sont moins que des soupirants, ce sont des figurants. Ils sont sans caractère et sans physionomie. Le seul qui tranche un peu sur la commune uniformité, Zaccharia est « le traître », pareil à tous les traîtres de tous les mélodrames, à la fois odieux et maladroit. Almerio est le « personnage sympathique ». Il est brave et loyal, fort et généreux, violent et doux, subtil et bon... ah ! si bon ! adorablement bon, soupire Gismonda qui, de son côté, vient d'être pour lui très bonne. Pour ce qui est enfin de Gismonda, ce n'est pas telle femme en particulier, ayant sa nature, son tempérament, son caractère, c'est une femme quelconque obéissant aux mêmes mobiles auxquels toute femme a coutume de se rendre ; d'une façon très générale et sans qu'il y ait lieu de préciser davantage, c'est une femme.

Le duel sentimental qui met aux prises

Almerio et Gismonda fait l'intérêt psychologique du drame. Almerio est un simple fauconnier, Gismonda est une duchesse. Elle est séparée de celui qui a l'audace d'aspirer à sa main par toute la distance que le préjugé nobiliaire peut mettre entre deux êtres placés aux extrêmes de la société. Il y a entre eux un abîme. Comment cet abîme va être comblé, et comment peu à peu Almerio va triompher du mépris que la duchesse d'Athènes ne pouvait manquer d'éprouver pour lui, c'est toute la pièce. Or ce fauconnier est d'abord le sauveur du fils de Gismonda ; c'est donc la mère qui s'émeut pour lui, pénétrée d'une reconnaissance contre laquelle rien ne prévaudra, non pas même l'horreur que lui inspirent les audacieuses prétentions de ce manant. Puis Almerio livre bataille aux pirates, les repousse, tue leur chef : il a mieux servi l'État que ne font les chevaliers ; et c'est donc la raison d'État qui intéresse pour lui la régente, au moment où elle succombe à une tâche trop lourde et où elle sent la nécessité de s'appuyer sur un bras victorieux. Comte de Soula par droit de conquête, Almerio est, en outre, ou peu s'en faut,

duc d'Athènes de par la volonté du peuple et l'acclamation de la foule. Et voilà déjà que se transfigure le valet de tout à l'heure transformé en héros d'aventure. Mais il y a plus. Mère et duchesse, Gismonda est surtout femme. Elle a besoin d'être dominée ; Almerio a cette volonté ferme et tenace, âpre et persévérante, sous laquelle c'est pour la faiblesse féminine une volupté que de plier. Au besoin de subir la domination effective d'un maître s'en joint un autre chez la femme et qui n'est contradictoire qu'en apparence : sa vanité se plaît aux adorations et aux génuflexions qui lui font une royauté illusoire ; Almerio s'humilie devant elle et sur un ordre parti de sa bouche il fait l'abandon de tous ses droits. C'est elle qu'il aime, non la grande dame et la riche héritière, mais la femme. Il l'aime pour la séduction de son corps et pour l'attrait de sa chair périssable. Il s'est promis de se faire aimer d'elle, et l'on sait bien quel est le secret des conquérants d'amour : c'est l'intensité de leur désir. Au surplus, il est beau ; et les distinctions sociales sont moins fortes que l'instinct. Il plaît à toutes les femmes ; et un homme a bien des chances

d'être aimé d'une femme quand il est aimé de toutes les autres. Ce sont ces derniers arguments qui mettent en déroute les résistances de Gismonda. On nous a prévenus que son veuvage commence à lui peser. En effet, c'est quand elle sort de la cabane de son beau vainqueur qu'elle est tout à fait décidée...

Tels sont les sentiments par où passe Gismonda. Ils se réunissent et forment une sorte d'éclatante symphonie dans la grande scène du troisième acte où l'auteur a concentré tout son effort et qui est comme le duo d'amour au centre d'un opéra. Cela est disposé avec un art de progression et une science de l'effet très remarquable. Rien n'y manque, — sauf pourtant un peu d'imprévu. Tous ces mobiles ont été d'avance classés, étiquetés, catalogués. Ils produisent trop sûrement les résultats en vue desquels ils ont été combinés. Les ressorts de l'âme ne jouent pas avec cette précision. Nous ne sommes pas dupes. Nous n'éprouvons pas ce frisson que nous donne le spectacle d'êtres vivants en proie à des émotions vraies. Cela est trop arrangé et trop concerté. Au surplus, ce n'est pas la première fois que nous sommes

témoins d'une « crise » analogue à celle que traverse Gismonda, et qui se dénoue de même. On a rappelé le souvenir de *Don Sanche* et de *Ruy Blas*. Il y a une autre analogie beaucoup plus frappante. Une patricienne aimée d'un plébéien, commençant par le haïr, finissant par l'adorer, domptée et charmée par son énergie virile, c'est le sujet de *Gismonda;* — et c'est *le Maître de Forges*.

Je n'ai pas dissimulé les faiblesses et les insuffisances du drame de M. Sardou. Le sujet en est banal, l'étude des sentiments y est sommaire, la peinture des mœurs n'y est pas. D'où vient que tout de même le spectacle en est très attrayant et laisse une impression d'art ? Cela vient de l'agencement de l'œuvre et de l'arrangement des parties. Sans doute le milieu n'est guère étudié et les indications qu'on nous donne sentent leur fantaisie. Mais justement nous nous apercevons tout de suite que nous sommes au pays de la fantaisie, dans un monde que les lois de la logique ne gouvernent pas. Nous prenons les dispositions convenables. Nous ne nous étonnons pas si l'intrigue est romanesque, et nous n'attendons pas qu'on nous ouvre sur

les profondeurs du cœur humain des perspectives très vastes. Il nous suffit qu'on ne nous fasse pas trop délibérément violence, et nous savons gré à l'auteur d'avoir traité avec légèreté un sujet léger. Il a eu soin d'ailleurs d'occuper notre esprit, afin de ne pas nous laisser le loisir de réfléchir et de nous reprendre. Enfin par une défiance de soi où il entre quelque modestie, il a fait appel au concours du décorateur et du costumier. L'œil est amusé. Dans les moments où l'on ne se soucie pas d'entendre, on peut regarder. Quoi qu'on en puisse dire, la mise en scène a son importance au théâtre. Un auteur est en droit d'user de tous les moyens dont il dispose pour s'emparer de son spectateur. La mise en scène, les faits, les sentiments, le dialogue dans *Gismonda*, composent un ensemble harmonieux. Cela même en fait la valeur d'art. La pièce n'ennuie pas un instant, et, après tout, le divertissement du théâtre n'a pas été inventé pour faire peser sur les hommes assemblés quatre heures d'ennui. C'est par là que s'explique le succès de *Gismonda*, et pour cela qu'il comporte un enseignement.

M. le Vte H. DE BORNIER

LE FILS DE L'ARÉTIN

Il est des œuvres, produits d'un art subtil, où non seulement les procédés de l'auteur n'apparaissent pas, mais où la pensée même semble vouloir se dérober, et nous échappe à l'instant que nous croyons la saisir. Elles nous laissent charmés et troublés par leur inquiétante séduction. *Le Fils de l'Arétin* n'est pas une de ces œuvres-là. Ou plutôt c'en est le contraire. M. de Bornier dit ce qu'il veut dire avec une franchise ennemie de l'artifice et une simplicité qui n'est pas toujours involontaire. L'idée transparaît à travers la forme. On assiste au travail de l'écrivain. On voit comment il s'y est pris pour faire passer dans la forme dramatique des idées qui se sont présentées à lui, comme elles font pour nous-mêmes, à l'état abstrait. La broderie

des vers ne nous fait pas une illusion si complète que nous ne puissions retrouver la trame primitive. Nous entrons dans le secret des dieux. Cela aussi a bien son charme.

Boileau dénonçait jadis avec indignation :

ces dangereux auteurs
Qui de l'honneur en vers, infâmes déserteurs,
Trahissant la vertu sur un papier coupable
Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable.

Le drame de M. de Bornier nous remet ces vers en mémoire. On a beaucoup parlé de Corneille à propos du *Fils de l'Arétin ;* il nous ferait plutôt rêver de ce qu'aurait pu être un drame de Boileau, si par impossible Boileau eût été pris de l'envie de faire du théâtre. La littérature peut être un instrument de corruption. Certains écrivains sont des conseillers de vice et des professeurs d'immoralité. Ne pourrait-on par les moyens du théâtre rendre sensible le mal dont ils deviennent ainsi coupables, le mettre en quelque manière sous nos yeux et nous le faire comme toucher du doigt? Apparemment ils sont en partie inconscients. Encouragés par la complicité du public, ils flattent nos

bas instincts et font sans remords un métier qui leur vaut la richesse, le succès et même la considération. Où vont leurs livres et quel travail ils font dans les imaginations, ils ne s'en soucient pas. Mais si quelque jour ils voyaient tout près d'eux se traduire par des faits leur influence dégradante et si quelque exemple frappant leur en apportait la révélation, ce serait un châtiment dont les plus pervertis sentiraient la cruauté. Telle est la conception d'où est sorti le drame de M. de Bornier.

Il fallait faire choix d'un personnage dont le nom seul évoquât l'idée de littérature libertine. Celui de l'Arétin s'offrait comme de lui-même. De plus, l'éloignement des temps, la splendeur d'une grande époque d'art, devaient contribuer à enlever au rôle ce que comporte de répugnant et de mesquin le métier de pornographe tel que nous le voyons pratiquer autour de nous. C'est ainsi que M. de Bornier a été amené à donner à sa pièce un cadre historique. L'acte qu'il consacre à nous montrer l'Arétin dans son faste et dans son insolence, au milieu de ses serviteurs et de ses femmes, entouré d'une cour de flatteurs, recherché par les artistes, visité par les

princes, est sensiblement le meilleur de tout l'ouvrage. Il est, en outre, mis en scène de façon remarquable. On songe à ces palais qu'ont peints Titien et Véronèse dans la décoration somptueuse et dans la chaude atmosphère des fêtes. Ce n'est d'ailleurs, comme on nous en avertit, qu'un prologue et qu'une sorte de préface brillante. M. de Bornier n'a pas cherché à faire œuvre d'historien scrupuleux. Il en a laissé à d'autres le soin. On nous a depuis quelques jours donné de nombreuses et de copieuses biographies de Pierre d'Arezzo; d'aucuns ont poussé la conscience jusqu'à lire ses œuvres; ils y ont pris peu de plaisir et nous confessent qu'ils les ont trouvées ennuyeuses quoique obscènes. Ce drôle était un écrivain médiocre. On s'est étonné qu'avec si peu de talent il fût parvenu à une si belle fortune. Apparemment c'est qu'il était mieux pourvu des dons spéciaux et du talent professionnel qu'exige le chantage. Fort de la lâcheté des uns, il a battu monnaie avec la paillardise des autres. Il n'y a rien là de très mystérieux. M. de Bornier, qui a ses heures de gaieté, a dû rire dans sa barbe en voyant ce grand déballage d'érudition. Pour sa part il

n'avait guère songé à tenter on ne sait quelle réhabilitation de l'Arétin. Il n'a pris à celui-ci que son nom.

Au théâtre rien ne nous touche que les malheurs individuels; l'individu seul nous semble être intéressant et vivant. On va donc nous montrer un jeune homme perverti par la lecture de l'Arétin. Le drame naîtra des liens de parenté qui unissent l'écrivain corrupteur au lecteur corrompu. La paternité intellectuelle se changera en une paternité selon la nature. C'est ainsi que M. de Bornier donnera un fils à l'Arétin, comme jadis il en avait donné un à Ganelon. Il est très préoccupé de cette loi qui fait retomber sur les enfants la faute des parents, et il estime que ce point de vue est le vrai pour qui veut juger de la valeur de nos actes : c'est à la souffrance des fils que se mesure le crime des pères. Le fils de l'Arétin, Orfinio, a été élevé pieusement par une jeune femme, Angela, qui jadis avait repoussé l'amour de l'Arétin et que celui-ci est en train de déshonorer en mettant son nom dans ses vers. Angela répare auprès d'Orfinio une partie des torts qu'ont envers lui la nature et la société. Car l'une des formes de la solidarité

qui unit entre eux les hommes, c'est le rachat des méchants par les bons. Il arrive que le salut nous vienne d'où nous ne l'attendions pas et d'où même nous étions le moins en droit de l'espérer.

Ce ne sont pas les idées nobles et élevées qui font défaut dans le drame de M. de Bornier; tout au plus pourrait-on chicaner sur la manière dont il les met en œuvre. Orfinio est devenu un brave officier, gentil garçon, mais un peu sombre. Il sent s'agiter en lui des désirs inquiétants et peser sur lui une obscure fatalité. C'est moins Hamlet que ce n'est Antony. Un des écrits de son père, choisi par la main d'un traître entre les plus infâmes, lui tombe sous les yeux. Il n'en faut pas plus pour déchaîner l'orage qui grondait sourdement en lui. Sans tarder il va se jeter dans des abîmes de perversité. Il tente de violer sa fiancée, de forcer sa marraine. Il ne se contentera pas à moins de quelque action abominable. Et la maladresse qu'il apporte dans ses tentatives monstrueuses prouve surabondamment qu'il reste des trésors de candeur dans l'âme de cet apprenti libertin. Au dernier acte Orfinio est sur le point de livrer aux Turcs la

place qu'il a été chargé de défendre, quand son père, surgissant au bon moment, le tue et, en le tuant, le sauve.

Si l'on prend ce drame en lui-même et si l'on y demande compte aux personnages de leurs sentiments et de leurs actes, il n'est sans doute pas à l'abri de toute critique. L'action y est tout à la fois trop compliquée et trop simple. La psychologie en est vaguement rudimentaire et les conversions étonnent par leur soudaineté. D'un ruffian de lettres, Arétin devient tout à coup le plus bénisseur des pères nobles. Il y a telle mélodie qui, bien qu'elle soit chantée par le troublant M. Leloir, nous semble tout de même produire un effet bien extraordinaire. Si grand que soit en tous les cas notre respect pour la famille, il nous paraît qu'elle perd un peu de son autorité quand elle est représentée par la vieille fille de joie Camilla et son amant repenti. Et généralement les grands mots de devoir, d'honneur et de vertu sonnent assez mal dans la bouche des étranges avocats qui plaident ici la cause de la morale. Mais c'est que, pour apprécier comme il convient l'œuvre de M. de Bornier, il ne faut pas se tenir au sens littéral. Ses per-

sonnages, à défaut de valeur réelle, ont une valeur représentative. Ce drame est une forêt de symboles. Pour une fois que le symbole se présente à nous sous une forme qui n'a rien d'impénétrable, nous ne pourrions sans injustice affecter de ne pas comprendre ce qu'a voulu dire le poète, — et qui valait la peine d'être dit.

L'éloquente tirade que prononce Bayard au premier acte est au centre même de l'œuvre et nous en indique la portée :

Maudites soient du ciel les œuvres de débauche !
Leur influence, hélas ! flattant nos vils penchants,
Commence sur des rois aveugles ou méchants ;
Bientôt, après le chef qui l'aime ou la tolère,
Elle va gangrener la masse populaire.
Et l'œuvre détestable, à chacun de ses pas,
Fait d'autant plus de mal qu'elle descend plus [bas !
Moi, soldat, je le sais, je sais que tel ouvrage,
En abaissant l'esprit, abaisse le courage.
Qui pense et qui vit mal ne peut pas bien mou- [rir.
La mort est chaste et veut, quand elle vient s'of- [frir,
Qu'on l'accueille, le front calme, l'âme affermie,
Les mains et le cœur purs, comme une austère [amie.

C'est la voix du prophète jetant l'anathème au milieu de l'orgie. L'Arétin dira dans le même sens, songeant aux lecteurs inconnus que ses livres auront empoisonnés :

Oui, peut-être, dans l'ombre, en ce moment, là-
[bas,
Un jeune homme, un enfant que je ne connais pas,
Pour ce sombre plaisir trouvant les heures brèves,
Sur mes œuvres penché plonge au gouffre des
[rêves.
Bientôt peut-être au vice, à la honte endurci,
Qui l'aura perdu ? Moi. Je suis son père aussi.

Oublions donc le piètre Orfinio. Au lieu de ce héros de théâtre, imaginons une créature vivante ; donnons-lui les traits de celui entre tous les êtres qui nous tient de plus près au cœur, étant fait de notre chair et de notre sang. Afin de former son âme et de la préserver de tout contact dangereux nous avons fait des miracles. Nous sommes devenus meilleurs, afin qu'il eût sous les yeux la leçon de l'exemple. Du plus loin qu'il était possible, dans l'enfant nous avons prévu l'homme. Nous avons tout disposé pour étouffer en lui les germes mauvais

que la nature dépose, comme une tare originelle, au cœur de tous les êtres, pour ne rien laisser subsister en lui que de fort, de vigoureux et de sain. Or peu à peu nous nous apercevons que notre parole ne trouve plus en lui le même écho. Ce que nous lui avions appris à respecter, il en fait maintenant l'objet de ses railleries. Dans les grandes idées il n'aperçoit plus que de grands mots. La morale lui paraît être une invention de M. Prudhomme, la vertu une duperie à laquelle ne se laissent prendre que les imbéciles. La cause d'un tel changement, ce n'est pas l'expérience, qui n'a pas coutume de pousser avant la barbe. Le coupable ce n'est pas le monde. C'est un livre qui est venu frapper un enfant dans nos bras, et qui, plus puissant que nous, grâce à cette force de séduction qui est celle du mal, a défait notre œuvre et pour jamais vicié une âme.

C'est là le problème de la responsabilité de l'écrivain. Il n'en est pas de plus grave ; si les écrivains eux-mêmes ont coutume de s'en soucier médiocrement, les lecteurs du moins devraient s'en préoccuper. Un livre n'est pas la chose morte qu'on imagine. Au contraire, il en-

ferme un principe de vie, il a en lui une force d'expansion qui se développe à travers le temps et qui fait sûrement toute son œuvre. Partie du théâtre ou du roman, une idée pénètre dans les consciences, et le trouble qu'elle y jette se prolonge en ondes lointaines. Elle se transforme en sentiments, elle passe en actes, et parce que tout se tient dans le monde moral, elle reparaît alors qu'on s'y attendait le moins et témoigne de sa vitalité par des conséquences imprévues. C'est la littérature qui fait en partie l'atmosphère où nous vivons. Cela est bien propre à inquiéter tous ceux qui tiennent une plume et qui en ont le respect. Car le problème n'est sans doute pas très compliqué quand on se trouve en présence de productions grossièrement licencieuses. Mais où est l'exacte limite qui sépare l'œuvre hardie de l'œuvre coupable? Dans quelle mesure a-t-on le droit de se faire le peintre de la réalité, si le spectacle lui-même de la réalité est corrupteur? Je plaindrais ceux à qui une pareille question ferait l'effet d'être oiseuse ou qui la trancheraient trop aisément. On nous dit que « l'homme ne fait jamais tout le mal qu'il espère. » Mais inversement il

serait juste aussi de dire qu'il lui arrive de faire beaucoup de mal auquel il n'avait pas songé. Au surplus, il y a une sorte de complicité du public et des auteurs pour endormir chez l'écrivain ce souci de la responsabilité qui lui incombe. On se moque de ceux qui demandent compte à une œuvre de ses tendances morales et ne sont pas d'humeur à tenir le talent pour une excuse suffisante. On renvoie les prêcheurs au prône. On réclame en faveur des droits de l'esthétique. On déclare que l'art purifie tout ; — admirable théorie où je ne sais s'il entre plus d'inconscience ou plus d'hypocrisie ! — C'est pourquoi il faut remercier M. de Bornier d'avoir, en plein théâtre et en plein Paris, crié qu'une certaine littérature est un danger social, qu'il y a des livres qui sont de mauvais livres, et qu'un mauvais livre est une mauvaise action.

La question étant très générale et de celles qui se posent en tous les temps, M. de Bornier aurait été bien venu à la traiter en tout état de cause et sans qu'elle eût d'application immédiate et voisine. Mais il y a plus. En la portant à la scène M. de Bornier a été convaincu qu'elle

venait à son heure; il a voulu faire de ce drame historique une pièce d'actualité. Cette intention est visible, au point de crever les yeux ; et elle fait au poète trop d'honneur pour qu'on fasse semblant de ne pas l'apercevoir. Il y a une dizaine d'années que *le Fils de l'Arétin* a été écrit. A cette époque la grossièreté sévissait dans notre littérature ; c'était l'âge héroïque de la pornographie ; la même œuvre dont l'Arétin avait jadis tiré pour son compte honneur et profit, la presse l'accomplissait avec les ressources perfectionnées et la puissance incomparable dont elle dispose. Et peut-être depuis dix ans les temps ne sont-ils pas si changés qu'on puisse affirmer aujourd'hui que la pièce « retarde ». M. de Bornier s'est ému de scandales auxquels il voyait la conscience publique singulièrement indulgente. Il a dénoncé le péril. Aussi il se peut bien que son drame pèche par certaines défaillances d'exécution ; il reste la protestation généreuse d'un honnête homme.

M. FRANÇOIS COPPÉE

—

POUR LA COURONNE

Ce ne serait pas assez de parler de succès à propos de *Pour la Couronne :* c'est un triomphe. Il nous est infiniment agréable d'avoir à le constater. L'accueil enthousiaste fait à son drame peut consoler M. Coppée d'une attente de huit années et d'avoir vu les portes de la Comédie-Française se fermer devant son œuvre, comme aussi bien devant toutes les œuvres les plus distinguées qui aient paru dans ces derniers temps. Ce succès, comme il arrive, a réconcilié toutes les fractions du public. Celui du premier soir, ce public sceptique et tant décrié des premières, a voulu saluer le poète en personne et contempler ses traits glorieux. Les autres représentations ont tourné en ovations. Ç'a été du délire. On signale des voies de

fait : un spectateur, pour avoir applaudi mollement, a été giflé. Voilà qui est bien. Les lettrés se réjouissent ; et les autres, ceux qui, amis du vaudeville et de la gaudriole, considèrent le théâtre comme un divertissement — et le préfèrent déshonnête, — ceux-là pareillement s'en iront goûter des joies saines et qui élèvent l'esprit. Cela est bon signe ; n'ayons garde d'en douter. C'est la preuve qu'on s'alarme à tort quand on se plaint d'un abaissement du goût et qu'on se hâte trop quand on gémit sur la mort du grand art. Les beaux vers et les nobles sentiments n'ont pas cessé d'éveiller leur écho dans nos âmes. En outre, cette pièce est tout à fait dans la tradition de notre théâtre. Aussi se mêle-t-il à la joie avec laquelle on l'acclame une sorte de contentement patriotique. Il semble que ce soit la revanche attendue des Latins contre les gens du Nord. Nos vieux auteurs se sont réveillés, et leurs ombres gagnent encore des batailles. Comme le dit M. Coppée, c'est la preuve qu'il ne faut pas considérer « Corneille et Hugo comme des galfâtres ».

On sait par ses œuvres antérieures quel est le goût de M. Coppée au théâtre. Ce Parisien

de race, tour à tour sentimental et gouailleur, affectionne les grandes machines dramatiques où il y a de nobles vieillards, de purs héros, des sentiments pathétiques et des situations extraordinaires. Contraste facile à expliquer. Le gamin de Paris raffole des choses du théâtre, surtout de celles du drame ; il est, dans son poulailler, naïf et gobeur et tout à fait « bon public ». M. Coppée jusqu'ici s'en tenait à Hugo : *Severo Torelli*, tout plein de réminiscences, était comme un « répertoire » du drame romantique. Cette fois il est remonté jusqu'à Corneille. Visiblement il s'est efforcé d'emprunter aux maîtres de notre XVIIe siècle leur conception du théâtre. On s'en aperçoit dès les premières scènes. *Pour la Couronne* débute par une exposition coulée dans l'ancien moule et qui se conforme au précepte de Nicolas Boileau. On nous donne les quelques renseignements dont nous avons besoin et qui d'ailleurs se réduisent à très peu de choses. Il nous suffit de savoir que nous sommes chez une petite peuplade des Balkans au temps de la guerre sainte contre les Turcs. L'histoire ne tient aucune place dans ce drame ; elle n'y est que pour servir de

vague décor, et n'a d'autre utilité que de nous dépayser, de nous entraîner hors de la vie moderne et loin des « états d'âme » du boulevard. Il n'y a rien ici qui ressemble à la fameuse couleur locale. On n'a pas voulu reconstituer les mœurs d'une époque et peindre les âmes du xve siècle. Les sentiments qu'on analyse ne sont pas spécialement bulgares ni exclusivement moldo-valaques : ce sont tout uniment des sentiments humains. L'auteur a voulu examiner un de ces cas de conscience qui, à n'importe quelle époque, peuvent se poser à la conscience humaine et appeler une solution immédiate. Il a voulu montrer comment, telles circonstances étant données, deux devoirs s'opposent en sorte qu'il faille sacrifier l'un à l'autre. Cela fait que son drame est, par définition, une tragédie. C'est une pièce comme en écrivait Racine en se demandant : Qu'en eût pensé Sophocle ?... Cette ferveur gréco-latine étonnera peut-être, venant de M. Coppée. D'ordinaire il témoigne peu de tendresse à notre éducation classique. Il raille les forts en thème et sourit de nos exercices de rhétorique. Dans les distributions de prix qu'il préside, il

recommande l'exemple de ses propres études qui furent, s'il faut l'en croire, détestables. Mais bah ! nous prenons pour ce qu'elles valent ces espiègleries. M. Coppée fait mieux que de louer les auteurs de nos programmes : il les imite. Il ne s'attarde pas à l'opinion de ceux qui pensent que la tragédie classique est un genre mort, et mort depuis deux cents ans. Ce n'est pas moi qui le lui reprocherai. Son œuvre est pour réjouir tous ceux qui ont le « goût » du collège.

Au centre même de toute tragédie, il y a une situation maîtresse qui donne à l'ensemble sa signification, où éclate et paraît en son jour l'idée mère de l'œuvre. Uniquement préoccupé d'amener cette situation, M. Coppée n'a pas raffiné sur les moyens. Il n'a pas cherché à marquer d'une empreinte nouvelle les personnages qu'il met en scène.

Ce sont tous pour nous de vieilles connaissances. Michel Brancomir et Bazilide, c'est le couple royal de *Macbeth*. Michel est le soldat de fortune aux mains d'une femme qui l'éblouit par le prestige d'une naissance supérieure, qui le domine par le pouvoir des sens. Bazilide,

forte de la prédiction d'un devin, comme lady Macbeth de celle des sorcières, est l'ambitieuse de qui l'ambition implacable et froide rencontre le crime sur son passage et passe outre. Constantin est le personnage sympathique lui-même dans toute sa beauté ou, si l'on veut, dans toute son horreur, doué de toutes les vertus, bon fils et citoyen meilleur, chef valeureux, maître charitable, soldat aussi doux qu'une femme. Étienne, l'évêque-roi, est le saint des légendes dont les hommes baisent les pas et les petits oiseaux becquètent les mains. Militza est l'almée, la fille de Bohême adoptée par les opéras comiques ; c'est aussi la prostituée à l'âme vierge. Pour Benko, c'est le traître : et ce nom seul suffit. Apparemment, soucieux de donner à son œuvre une plus grande portée, M. Coppée s'est gardé de tout ce qui aurait eu l'air d'en restreindre la signification. Il n'a pas fait ses personnages individuels, voulant nous donner à entendre que, dans le problème qui les met aux prises, la solution dépasse les individus. Il nous présente, à l'aide d'indications sommaires, quelques figures réduites aux grandes lignes de l'humanité, des caractères

tracés d'avance et dont chacun personnifie un sentiment unique : l'ambition, la piété, la droiture, le dévouement, la trahison. — De même les procédés dont se sert M. Coppée pour amener les faits sont d'une simplicité certainement voulue. Il feint que l'envoyé du sultan a pénétré dans la place sous un costume de chanteur. Mais les ruses de Benko sont déjouées par la petite Militza qui sait tout, entend tout et devine le reste. Et s'il faut à Constantin une preuve décisive de la trahison paternelle, il n'a qu'à se cacher derrière cette tenture et à prêter l'oreille. C'est le vieux moyen toujours bon. Il est clair que M. Coppée ne s'est pas mis en frais d'invention. Il ne s'est pas soucié d'agencer habilement les scènes. Là n'est pas pour lui l'intérêt. Il a hâte d'arriver, par quelque chemin que ce soit, à cette partie du drame sur laquelle tout repose et sur laquelle il a fait porter tout son effort.

Cette scène qui met aux prises Michel et Constantin remplit à elle seule tout le troisième acte. Elle est d'une incontestable beauté. La situation est nettement indiquée. Elle se développe dans un décor d'une simplicité gran-

diose. C'est dans le cadre de l'éternelle nature qu'a lieu le tragique débat. Le père et le fils sont en présence sous les cieux témoins. Leurs arguments s'engagent et se froissent avant leurs épées. Le dialogue est brûlant de passion, éclatant par la richesse des images. Il est telle adjuration douloureuse de Constantin qui aura sa place dans toutes les anthologies dramatiques. Cela mérite vraiment d'être admiré. Je suis d'autant plus libre pour présenter quelques objections.

Il y a d'abord telle étude qui sous la plume de M. Coppée eût pu être sans doute d'une belle intensité et que le poète, je ne sais pourquoi, a complètement négligée ; c'est l'étude des sentiments qui, dans l'âme du fils, accompagnent la révélation de la trahison paternelle. Au moment où Constantin sort de sa tenture, il nous dit : « Mon père trahit, et je le sais. Que faire? » Il ne dit pas autre chose. C'est trop peu. Entre ce moment et celui où nous le revoyons, que s'est-il passé dans son cœur? Il a été en proie à des angoisses cruelles. Nous le devinons bien ; mais c'est pour cela justement que nous aurions voulu qu'on nous les fît connaître. Il est dans

la vie de l'âme des minutes décisives et d'où tout le reste dépend. Le mal, dont sans doute nous soupçonnions l'existence, mais sans en avoir encore touché la réalité, nous apparaît soudainement. C'est une brusque déchirure et qui s'ouvre sur des perspectives infinies. Le point de vue est changé. Le monde se révèle à nous sous un angle différent. Nous avons aperçu l'autre côté des choses... Voici un fils élevé dans le culte d'un père qui est en même temps pour lui le chef et le maître, le héros national, incarnation de la patrie. Dans ce père il est contraint subitement de ne plus voir qu'un traître. N'y a-t-il pas là de quoi brouiller les notions, compromettre toutes les croyances, ébranler la base elle-même de la foi et tout remettre en question? Et cet orage intérieur ne méritait-il pas d'être décrit? Je ne citerai pas à M. Coppée les exemples de Corneille et de Shakspeare, car on a toujours l'air en pareil cas de vouloir établir des comparaisons fâcheuses. Mais il me permettra bien d'invoquer son propre exemple. Quand Severo Torelli apprenait le secret de sa naissance, du coup il lui semblait que la face du monde fût changée. Les

êtres, les choses, et lui-même, il ne se reconnaissait plus. Ce retentissement d'une même émotion à travers tous les sentiments et toutes les idées, et jusqu'au plus profond de la conscience, cela valait la peine qu'on nous le montrât. C'est une partie de sa tâche à laquelle le poète s'est dérobé; c'est un certain degré de pénétration intérieure dont on regrette l'absence. En vérité cela manque de psychologie. Je demande pardon à M. Coppée pour ce mot qu'il trouvera sans doute trop savant et prétentieux, et que je remplacerai d'ailleurs bien volontiers par celui d'analyse.

Je n'ai pas marchandé l'admiration aux propos magnifiques qu'échangent Michel et Constantin. L'imagination est éblouie par ce jaillissement d'éloquence pittoresque. Peut-être la raison est-elle moins complètement satisfaite. Il semble qu'il y ait des choses que les deux adversaires devraient dire, qu'on attend sans cesse, et que finalement ils ne disent pas. Constantin a interpellé les étoiles, invoqué le souvenir des victoires anciennes et pris à témoin les guerriers morts qui se parlent entre eux sous terre. Nous lui en savons gré. Mais on

souhaiterait après cela que le dialogue prît une autre direction, ou plutôt qu'il s'élevât jusqu'à la discussion vers laquelle il tendait, qui en devait être l'épanouissement et l'aboutissement. Au fils qui le menace en proclamant le droit de la Patrie on voudrait que le père opposât le droit de la Nature. C'est par là que le débat eût pris toute sa signification. Car c'est bien de quoi il s'agit. La lutte est véritablement entre deux idées. Ces idées brisent le masque étroit des personnages. La Patrie se heurte à la Nature dans un duel géant. En de certains cas le devoir de conservation sociale, qui est d'institution humaine, doit passer avant le devoir filial, bien que celui-ci soit d'institution naturelle et divine : telle est la thèse qu'a entrevue M. Coppée. On en aperçoit assez la hardiesse et la gravité. Il arrive parfois que sous la pression des faits nous soyons amenés à comparer nos devoirs, à en éprouver le fondement, à établir entre eux une hiérarchie. En ces rares et rapides minutes nous soumettons à une enquête subitement clairvoyante les notions elles-mêmes sur lesquelles repose toute la morale. Nous convier à une de ces enquêtes est l'objet

le plus élevé qu'on puisse assigner au théâtre. M. Coppée l'a bien compris. Quel dommage que la thèse engagée dans le débat ne s'en dégage pas, mais qu'elle reste au fond, que la question ne soit ni débattue ni même posée ! Ne me dites pas qu'au surplus la question est suffisamment tranchée par le coup d'épée de Constantin. Ce n'est rien au théâtre qu'un coup d'épée. Ce n'est rien que les faits : les idées seules et les arguments signifient. Que Constantin tue son père ou qu'il ne le tue pas, cela m'est fort indifférent. Mais de savoir pour quelles raisons il a le droit de le tuer, voilà ce qui m'intéresse. Et ne me dites pas que le Turc est aux portes et que ce n'est pas le temps de disserter quand l'ennemi est en marche. Les personnages de M. Coppée ne sont pas avares de paroles ; seulement ils omettent de dire celles qui auraient donné au débat, avec sa pleine valeur morale, une portée tout à fait générale.

Jusqu'ici nous avons assisté au triomphe de l'idée de patrie : on va nous montrer maintenant la revanche de la nature. Il semble que M. Coppée ait reculé devant l'audace de sa

propre conception. Il n'a pas osé soutenir jusqu'au bout sa théorie ou peut-être a-t-il voulu la compléter en la corrigeant. Ayant été d'un avis dans la première partie de la pièce, il s'applique, dans la seconde, à être de l'avis contraire. Car désormais Constantin est hanté par le souvenir de l'action sacrilège. Il paie la peine de son parricide. Il est victime d'étranges hallucinations. La vie lui est devenue intolérable et il cherche la mort. Aussi bien tout le monde l'abandonne, et Dieu même est contre lui. C'est Dieu qui lui envoie ces défaites successives qui déshonorent ses armes et mettent la révolte dans ses troupes. La malédiction paternelle est sur lui. Oreste a commis le crime : les Érinnyes s'emparent du drame. Il y a plus, et ceci dans le cas de Constantin est particulier : celui-ci ne fait rien pour échapper au châtiment ; il n'essaie pas de se soustraire à la réprobation universelle. Au moment où on l'accuse de trahison, il n'essaie pas de se défendre. Il n'aurait qu'un mot à dire : il ne le dit pas. A défaut de lui, Militza pourrait parler : il lui impose de garder son secret. Non seulement il ne repousse pas la souffrance, mais il va au-devant. Il veut souffrir afin d'expier. Il

croit que la souffrance elle-même est bonne, qu'une vertu réside en elle, et qu'elle seule purifie. Cette idée de la bonté de la souffrance est exactement celle qu'ont tant de fois développée des écrivains que M. Coppée n'aime guère. Telle scène où Constantin et Militza, le meurtrier et la pauvre fille, unissent leurs deux misères, semblerait, si l'on n'était prévenu, directement inspirée de l'influence des romanciers russes. On jurerait d'une transposition de l'entrevue de Rodion et de Sonia. Bien sûr on ne peut soupçonner M. Coppée de s'être mis, lui centième, à l'école de ces étrangers qu'il a maintes fois malmenés. Est-ce alors qu'il y a eu rencontre? M. Coppée a-t-il fait de l'évangélisme sans le savoir? Serions-nous donc plus malades que nous ne croyons? Et l'art « brumeux » du Nord aurait-il étendu ses brumes jusque sur ce clair esprit de Latin? Il est dans l'histoire des lettres de ces mystérieuses correspondances, bien propres à servir de thème aux méditations du penseur... Peu importe d'ailleurs; d'où qu'elle vienne, l'idée est belle qui enseigne que toute infraction à l'ordre naturel appelle un châtiment. Je vois nettement ce qu'une telle

conception vaut au regard de la morale. Je me demande seulement si au point de vue du théâtre elle a même valeur. L'écrivain de théâtre n'a pas à nous montrer ces justes retours et ces compensations nécessaires de nos actes. Il ne doit pas laisser notre jugement en suspens et notre esprit dans l'indécision. Il n'a pas à indiquer les deux aspects de la question et à développer successivement le pour et le contre. Il doit rompre l'équilibre, prendre nettement position, adopter un parti quel qu'il soit, et nous l'imposer.

De même, je crains que les qualités par lesquelles se recommande le style de *Pour la Couronne !* ne soient pas les qualités proprement dramatiques. Ce style est souple et riche. Il abonde en images faciles qui se développent à loisir. Plusieurs de ces images sont empruntées aux drapeaux, davantage aux fleurs, le plus grand nombre aux étoiles. Les étoiles jouent un rôle important dans les vers de ce drame. Elles vivent, elles voient, elles jugent. Elles ont une âme, elles personnifient la conscience universelle. Tour à tour Michel les défie, Constantin les implore, et le guetteur, un peu visionnaire,

s'effraie de voir qu'elles brillent d'un éclat singulier. L'invocation aux étoiles revient avec insistance. Quelques-uns à ce propos ont prononcé le nom de *leitmotiv* avec une arrière-pensée d'enrégimenter M. Coppée parmi les wagnériens, après en avoir fait un tolstoïsant. Cela n'est pas suffisamment sérieux. Remarquons seulement que ces images qui fleurissent le style et qui l'égaient, nuisent d'autant à l'illusion. Nous sentons que le poète est là derrière ses personnages, oublieux de leurs intérêts et de l'action engagée, soucieux de sa propre virtuosité. Et nous aussi, cédant au plaisir de l'admirer, nous oublions de lui en vouloir.

Une œuvre conçue avec une hardiesse qui peut-être ne se maintient pas jusqu'à la fin, où le penseur, ayant indiqué une théorie audacieuse, s'arrête à mi-chemin, où le poète fait dépense de plus de sensibilité et de plus d'imagination lyrique que de vigueur dramatique, telle est cette œuvre, une fort belle œuvre, je l'ai dit, et devant laquelle on ne peut que s'incliner respectueusement.

ALEXANDRE PARODI

LA REINE JUANA

Un drame historique, cinq actes d'une prose que le programme qualifie de vers, quatre heures d'ennui noir égayées seulement par quelques épisodes d'un pathétique de Salpêtrière, tel est le bilan de cette *Reine Juana*, la seule « nouveauté » que la Comédie-Française ait pris la peine de nous offrir pendant tout le cours de cette année. Que l'auteur de *Rome vaincue* et de *Ulm le parricide* soit un écrivain laborieux, cela est possible et même cela se voit. Que sa dernière pièce lui ait coûté de longs efforts, qu'il y ait fait preuve de conscience et de patience, et de toute sorte de qualités estimables, je suis disposé à le reconnaître et à plaindre d'autant M. Parodi. Car pourquoi ce

labeur en pure perte? Pourquoi cet effort douloureux en vue de restaurer une forme littéraire usée, démodée, qui a fait son temps et d'où on a tiré jusqu'à l'épuisement tout ce qu'elle pouvait donner? A quoi bon cette tentative désespérée pour galvaniser un genre mort? Au début de ce siècle, d'honnêtes écrivains et des littérateurs appliqués s'obstinaient à recommencer l'éternelle tragédie classique à laquelle Voltaire lui-même n'avait pas su rendre un semblant de vie. C'était se condamner à ne produire que des ouvrages mort-nés. Aujourd'hui, c'est le drame historique, qui, à son tour, s'en est allé où vont les vieilles lunes littéraires. Que nous veut ce cadavre? Au premier acte de la *Reine Juana* on promène sur la scène un cercueil. Ce cercueil est emblématique. C'est le drame défunt qui y était enfermé et qu'on en a indûment fait sortir.

Voici la donnée sur laquelle M. Parodi a bâti sa pièce. Il paraît que la reine Juana, veuve de Philippe le Beau et connue dans l'histoire sous le nom de Jeanne la Folle, n'était point folle. Ou, du moins, elle ne l'était pas encore au moment où son père, Fernand d'Aragon, la fit en-

fermer. Elle ne l'était pas davantage lors de l'avènement de Charles-Quint. Elle le devint seulement à la suite; et c'est la continuité du malheur qui dérangea sa raison. La pauvre reine fut sacrifiée à des intérêts d'ambition. Son éloignement était nécessaire afin que le trône de Castille fût réuni avec celui d'Aragon. Le crime politique commencé par le père de Jeanne fut continué par le fils de celle-ci. Telles sont les infortunes privées dont sont faites les grandes fortunes de l'histoire. Telles les infamies qu'on trouve à l'origine des plus glorieuses destinées... Cette donnée est-elle conforme aux plus récentes découvertes des historiens? Jeanne était-elle folle ou ne l'était-elle pas? Peu nous importe. C'est une des beautés du drame historique, que nous y sommes absolument indifférents à l'exactitude de l'histoire. Nous sommes disposés à accepter les faits tels qu'il plaît au poète de nous les présenter. Nous demandons seulement à ce poète qu'il nous intéresse et qu'il nous émeuve. Hélas! nous voyons bien que c'est déjà beaucoup et que c'est trop lui demander.

Au premier acte : le cloître d'un couvent. C'est la fin de l'office. On entend à la cantonade mou-

rir les derniers accords de l'orgue avec accompagnement de chants religieux. Quelques moines descendent en scène, devisant sur la paix du cloître, et s'entretenant aussi des dernières nouvelles venues du dehors, du culte de la reine pour la mémoire de son mari, et de cette mystérieuse folie dont on commence à parler. Un des moines, Soto, va quitter le couvent et jeter le froc aux orties, afin de se consacrer à l'étude de la médecine. Ce Soto est d'humeur badine et d'un naturel enclin à la raillerie. Nous le retrouverons dans la suite, toujours guilleret. Il est l'homme d'esprit de la pièce. Dans tout drame conçu suivant les règles, il y a un personnage facétieux destiné à égayer l'assistance, qu'il s'appelle César de Bazan ou Cocardasse. Ce rôle est échu à Soto. Il fait des mots. Comme le supérieur du couvent, Fray Marcos, lui conseille, dans sa vie nouvelle, de ne pas oublier l'ancienne discipline, et de garder l'esprit du couvent : « L'esprit... repart malicieusement Soto... je l'emporte, mon père. »

Entrée de la reine Juana. Elle est accompagnée du sombre Mosen Ferrer qui, sous prétexte de la protéger, la surveille et la garde à la ma-

nière dont un geôlier garde un prisonnier. Il y a aussi un bébé porté sur les bras d'une nourrice. On entend sonner le glas. Car, ce jour même, des juifs doivent être brûlés sur les bûchers de l'Inquisition. La reine est toute bouleversée par cette funèbre sonnerie. Elle demande qu'on la fasse cesser. Elle le demande en des termes qui vous renseigneront tout de suite sur la langue que parlent les personnages de M. Parodi. Le son des cloches est désigné par cette périphrase :

Les palpitations de ce bronze qui tremble...

Voilà pour la justesse de l'expression. Et voici pour la richesse de la rime :

Faites cesser ce glas par pitié pour *moi-même*.
Oh ! bien digne en effet de ma pitié *suprême !*

Il est évident que l'art d'écrire en vers serait le plus décourageant des casse-tête si les poètes n'avaient à leur disposition ce renfort de salutaires chevilles. — La reine se retire dans un oratoire voisin.

Nous allons maintenant assister à un cours d'histoire professé par Mosen Ferrer, Fray Marcos et Fernand d'Aragon. Car ceci encore est une nécessité du genre. Si familiers que nous soyons avec l'histoire de la Castille, et bien que les annales de l'Aragon n'aient pour nous rien de caché, nous avons tout de même besoin qu'on nous rafraîchisse un peu la mémoire. Et comme les moyens dont le théâtre dispose sont assez restreints, il faut que les personnages viennent nous raconter précisément ce qu'ils auraient le plus de raisons de cacher. Ils nous dévoilent avec une noble franchise les secrets de la politique et ceux de leur conscience. Ils parlent abondamment de leurs projets, et de leurs crimes complaisamment.

Nous apprenons donc, ou nous rapprenons, que Fernand d'Aragon a fait empoisonner le mari de sa fille, Philippe le Beau, afin de lui prendre ses États. Mosen a été l'instrument du crime. Mais Jeanne est un obstacle aux ambitions de son père. On va donc l'éloigner. On la conduira à Burgos. C'est encore Mosen qui se chargera de cette besogne. Il va chercher la

reine dans l'oratoire où on la croit en prières Mais ici, coup de théâtre et surprise générale. La reine n'est plus dans l'oratoire. La reine est disparue. Où est la reine?

On aura tôt fait de la retrouver. Un *De profundis* qui se rapproche. Une procession qui se déroule. Un cercueil qui s'avance porté par des moines en cagoules. La reine Juana promenait ainsi le cercueil de son mari à travers les Espagnes. Je veux bien que ce ne fût pas de la folie ; c'était sur le chemin qui y mène. Que si Jeanne a fait exhumer son mari, et si elle le promène ainsi, c'est parce qu'il est un témoin, qui un jour invoquera la loi et réclamera vengeance. Car elle sait que Philippe a été empoisonné, et par Mosen. Le poison a laissé derrière lui des traces très lisibles. Jeanne est sur le point de faire ouvrir le cercueil et d'exhiber devant nous le cadavre révélateur... Décidément elle devient dangereuse. Il n'est que temps. Fernand défend qu'on écoute sa fille. Il déclare qu'elle est folle. Il ordonne qu'on l'emmène à Burgos. Jeanne, qui avait cru jusqu'alors à l'affection et au désintéressement du roi d'Aragon, est douloureusement surprise. Un

des assistants lui adresse ces paroles de consolation :

Quelqu'un te défendra qui vaut bien ta famille,
Dona Juana.
Qui donc?
Le peuple de Castille.

Ce sont de ces mots sur lesquels le rideau aime à baisser. Mais ce ne sont que des mots. Car nous verrons, par la suite, que le peuple de Castille ne sera qu'un défenseur insuffisant pour Jeanne, si mal partagée d'ailleurs sous le rapport de la famille.

Ce premier acte sert d'exposition. Il marque aussi le premier moment et la première époque du drame. On va nous montrer dans les actes suivants les périodes successives de la vie de Jeanne, jusqu'à l'extrême vieillesse et à la mort. Tous les personnages que nous venons de voir reparaîtront, mais vieillis d'acte en acte. C'est un procédé dramatique connu et dont on a déjà tiré d'heureux effets, notamment dans *Lili* et, plus récemment, dans *l'Homme à l'oreille cassée*.

Second acte : Plusieurs années se sont passées. Fernand d'Aragon a régné sur la Castille.

Il vient de mourir. Préalablement il a disgracié Mosen, car tel est le loyer qu'on réserve justement aux traîtres. Don Carlos hérite du trône. Pour ce qui est de Jeanne, elle porte désormais le surnom de « folle ». Sur la réalité de cette folie nul d'ailleurs ne songe à élever un doute. C'est affaire entendue, accréditée universellement, établie par la créance du monde entier. C'est déjà de l'histoire... Nous sommes dans le palais du jeune Carlos. L'acte tout entier est consacré à nous mettre sous les yeux le terrible cas de conscience que le jeune prince va rencontrer au moment précis de prendre le pouvoir. Don Juan, l'ancien rebelle, a demandé une audience et l'a obtenue. Resté seul en présence du prince, il lui déclare brusquement et sans autre préparation qu'il « doit » renoncer au trône de Castille, et se contenter de l'Aragon. Quels sont en effet ses droits à régner sur la Castille, puisque Jeanne n'est pas morte? Elle est enfermée à Tordesillas. On dit qu'elle est folle. Cela n'est pas vrai. Don Juan, sa sœur Floresta, son ami Don Arias l'ont vue. Ils certifient qu'elle n'est pas folle. Carlos ne voudra-t-il pas s'assurer des choses par lui-même?...

Don Carlos promet qu'il ira voir sa mère. — Fray Marcos et Mosen prennent ensuite la parole pour déconseiller au prince cette imprudente démarche. — Maintenant Carlos retourne dans sa tête les données de ce problème angoissant. Il est placé entre le devoir et l'ambition, entre la piété filiale et les intérêts de la couronne. C'est un monologue en antithèses dans le genre des stances du *Cid* ou du monologue que le même Charles-Quint prononcera dans *Hernani:*

Entre un monde et ma mère il faut que je choisisse.

Le choix ne fait pas doute. Déjà le prince se surprend à former des vœux impies. Il souhaite de trouver sa mère véritablement folle. Une voix sortie de l'ombre, de l'ombre où se cachent tous les traîtres de tous les mélodrames, la voix de Fray Marcos lui répond : N'allez donc pas la voir. — *Charles-Quint :* Pourquoi ? — *Fray Marcos:* La reine n'est pas folle... C'est le mot à effet sur lequel se termine cet acte. On est fâché de voir avec quelle consciencieuse régularité ces choses sont faites.

Troisième acte : A Tordesillas. — La reine y

est gardée prisonnière par le marquis de Dénia. Ce rôle de geôlier, à coup sûr, n'a rien d'héroïque et qui convienne à un gentilhomme ; et nous en aurions souffert pour le généreux Paul Mounet. Mais ce marquis de Dénia incarne le dévouement aveugle du sujet à son roi ; il fallait un homme sûr pour que rien ne transpirât au dehors de l'horrible secret que cache la prison de Tordesillas. Quatre ans se sont passés depuis l'acte précédent. Charles-Quint n'est pas allé voir sa mère. Mais, enfin, il s'est décidé à cette visite. Il viendra tout à l'heure. Il s'est fait précéder par un fameux médecin qui doit examiner la reine et diagnostiquer sur son état mental. Ce médecin est le docteur Soto, celui que nous avons vu au premier acte, sous la robe de moine. Il est resté le même plaisantin, et cet esprit qu'il avait emporté il le rapporte... Le docteur a trouvé la reine parfaitement saine d'esprit. Il est prêt à le déclarer. Mais Dénia lui fait comprendre que c'est la déclaration précisément contraire qu'on attend de lui. Pour ne pas l'avoir deviné, ce docteur Soto est un peu moins spirituel qu'il ne pense. Il ne fait d'ailleurs aucune objection. Il dira tout ce qu'on

voudra, comme on le voudra... Ici, une scène d'amour entre Floresta, sœur de Don Juan, et le sympathique Don Arias. Floresta aime Don Arias, mais les lauriers de Chimène l'empêchent de dormir ; elle veut que son Cid, afin de la mériter, fasse une action d'éclat : qu'il sauve la reine.

Va, conquiers ton épouse en délivrant ta reine.

Pauvre Arias, si doux et si inoffensif, que voulez-vous qu'il fasse contre Charles-Quint ?

Quelques instants encore pour subir le babillage de la petite Gaudy. On l'a enfermée avec la reine Juana, afin d'aggraver la captivité de cette infortunée. Elle s'appelle Catalina, infante. Elle va débiter pendant le restant de la pièce de ces gentillesses à faire grincer les dents, parlant de sa poupée et aussi de Paul Mounet qui est un « vilain homme ».

Voici enfin la conversation attendue de Charles-Quint avec sa mère. Il rêve de devenir le seul maître de l'Europe. Il ne peut donc guère songer à rendre à Jeanne ses États. Il lui propose seulement de renoncer à ses droits, de revenir à Burgos pour y vivre en simple particulière et en sujette obéissante. A ce prix, il lui

garantit la liberté. La reine ne consent pas à ce marché. Elle veut rester : la reine... Il n'y a donc pas moyen de s'entendre.

Quatrième acte. — On nous initie d'abord aux principes du marquis de Dénia dans l'art de choisir les bonnes. Pas de femmes mariées, pas de ménages, cela a des inconvénients de toutes sortes ; rien que des célibataires, ou, de préférence, des veuves... Une révolte a eu lieu. Elle a été domptée. Don Juan, qui en était le chef, a été tué par l'ordre de Dénia. Floresta et Don Arias apprennent avec douleur cette nouvelle... Adieux à Don Juan. Hymne à son épée... Mais maintenant Floresta ne peut plus épouser Arias, puisque celui-ci est le fils du meurtrier de Don Juan. Chimène était une amoureuse moins timide. Arias, désespéré, renie son père... La reine revient en scène. Elle est très émue. Nous ne nous expliquons pas bien pourquoi. Elle se trouve en présence de Mosen. Celui-ci lui révèle toute la vérité, restée jusqu'alors inconnue ou demi-voilée pour la reine. Il avoue qu'il a empoisonné Philippe; mais c'était sur l'ordre de Fernand. C'est Fernand, c'est son propre père, qui a fait passer Juana pour folle

et qui l'a fait enfermer. Pour Charles-Quint, il s'est empressé de maintenir sa mère sous les verrous... La reine repasse en esprit sa destinée. Elle a souffert par tous ceux qui ont approché d'elle. Elle a souffert comme fille, comme mère, comme épouse... Peu à peu sa raison s'égare et sa parole divague. Le délire s'empare de son esprit. La folie, cette folie dont on parle depuis si longtemps, est enfin venue, réellement venue. Elle se déchaîne dans toute son horreur... Ici, grande scène de folie... La reine crie, se démène, se tord les bras. Elle prononce des mots sans suite, injurie les gens et bouscule la petite Gaudy. Tantôt sa voix s'enfle et gronde, effrayante. Tantôt, au contraire, cette voix prend des intonations enfantines et mignardes et se mouille de pleurs. Il n'y a pas à s'y tromper: c'est la folie et même la folie furieuse. C'est le grand jeu... Un hasard fait que précisément ce jour-là une commission avait été envoyée à Tordesillas pour examiner l'état d'esprit de la reine. La commission se retire, tout à fait édifiée.

Cinquième acte : Ce sera le dernier. La reine Juana est au lit. Elle est très vieille, elle a

soixante-seize ans. Et elle est très malade. Elle a auprès d'elle pour la garder Floresta, qui s'est faite religieuse. Le prêtre qui tout à l'heure va l'administrer est Don Arias qui s'est fait moine. Nous retrouvons aussi le marquis de Dénia dont les cheveux sont maintenant tout à fait blancs. — La reine refuse toute nourriture. Elle compare les souffrances du Christ et celles de la vierge Marie, avec les siennes; elle est d'avis que la comparaison est tout à son avantage... Charles-Quint vient demander son pardon. La reine lui reproche l'indignité de sa conduite. « Tu te crois Charlemagne, et tu n'es que Néron. » Tout de même elle lui accorde son pardon. Mais c'est à une condition. C'est qu'il se démettra du pouvoir à une date que d'ailleurs elle le laisse libre de choisir. Charles-Quint promet. Nous savons qu'il a tenu sa promesse. C'est pour remplir cet engagement que l'empereur, sur la fin de sa vie, se retira au couvent de Saint-Just, où l'histoire nous dit qu'il prenait à remonter les pendules un singulier plaisir...

L'internement d'une personne parfaitement saine d'esprit, mais qu'on fait passer pour folle,

et qui le devient à force de souffrances, tel est au fond, et dépouillé de tous les oripeaux historiques, le drame auquel on nous fait assister dans la *Reine Juana*. Pourquoi faut-il qu'on l'ait encadré dans le tableau d'histoire qui l'étouffe et qui en détruit totalement l'effet ? Car sans doute un drame de ce genre, l'internement d'une personne raisonnable, est l'un des plus épouvantables qu'on puisse imaginer. Et nul n'aura la candeur de dire qu'il ne puisse se passer, dans notre société si bien organisée, et avec l'organisation incorruptible dont nous jouissons. Peut-être ce drame, en costumes d'aujourd'hui, nous eût-il ému ; à condition toutefois qu'on eût l'habileté de ne pas tomber trop lourdement dans le genre des drames de l'Ambigu. Mais pourquoi a-t-on voulu que cette folle fût en outre une reine de Castille ? Pourquoi Philippe le Beau et Fernand d'Aragon ? Pourquoi Charles-Quint, Don Juan, Don Arias et Fray Marcos, et Mosen Ferrer ? Pourquoi troubler ces grandes ombres ? Que vous ont-elles fait ? N'ont-elles pas droit au sommeil ?

Je ne fais pas une vaine querelle. Je veux dire que, lorsqu'on met à la scène des person-

nages de la taille de Charles-Quint, on s'engage à leur conserver leurs dimensions; qu'on voie en eux d'ailleurs Charlemagne ou Néron, on doit nous donner une impression de grandeur. Le Charles-Quint de *la Reine Juana* n'est qu'un pleutre. Les autres personnages sont à l'avenant. Il se peut que l'auteur ait compulsé beaucoup de vieux livres et réuni force matériaux de la meilleure qualité. Il lui a manqué le souffle qui anime la masse des documents et des notes.

Le seul élément de succès sur lequel on ait pu sérieusement compter — j'entends en dehors des costumes — ce sont les scènes de folie. Or, je pense qu'il n'est pas de moyen plus facile, plus vulgaire et plus bas. Nous montrer pendant dix minutes une folle qui se démène, cela est à la portée du premier dramaturge venu, cela n'a rien de commun avec la littérature ni avec le théâtre. Cela est en dehors. L'art n'a ici rien à voir. Ce n'est qu'une exhibition plus pénible que d'autres. Ce n'est qu'une parade à laquelle on a le droit de préférer les parades foraines qui sont plus gaies.

M. JULES LEMAITRE

LES ROIS

La pièce de M. Jules Lemaitre est par sa conception générale une œuvre d'une très large allure, et elle comprend de belles parties. J'imagine que vous avez tous lu le roman paru sous le même titre. Je vous préviens seulement qu'il ne faut pas dire : « Encore une pièce tirée d'un roman ! » Pour cette fois, c'est le contraire qui serait vrai. La pièce a précédé le roman. Cela a son importance, puisqu'ainsi le sujet des *Rois* a été conçu d'abord et aperçu directement par l'auteur sous la forme dramatique.

Il se fait aujourd'hui à travers cette vieille Europe un grand mouvement de transformation. Des idées sur lesquelles pendant des siècles avait reposé la société sont fortement ébranlées. Dans les pays même où la forme du gouvernement n'est pas mise en question, une autre question est posée déjà, et qui apparemment est

beaucoup plus grave et de plus de conséquence, c'est la question sociale. Quelle situation est faite par cet état des choses et par cet état des esprits aux antiques monarchies de tradition séculaire et de droit divin ? Quel rôle doivent jouer les rois ? Comment doivent-ils interpréter leur mission ? Doivent-ils se considérer comme les représentants du passé, irréductibles et irréconciliables, désignés par Dieu même pour mener opiniâtrement et jusqu'au bout la résistance contre les idées nouvelles ? Ou doivent-ils au contraire s'efforcer de prendre de ces idées ce qu'elles ont de meilleur, de les incarner afin de les rendre viables, et de travailler ainsi à l'avenir ? C'est ainsi que le problème se pose. Et tel en effet est le problème que M. Jules Lemaitre a voulu porter à la scène, et qui est agité dans les quatre actes des *Rois*. Au moins ne dira-t-on ni que la question manque d'actualité ni qu'elle soit d'un mince intérêt.

Nous sommes à la cour d'Alfanie en l'an 1900. La date n'est pas si éloignée qu'il nous faille faire un long voyage en imagination pour arriver jusque-là. Pour ce qui est de l'Alfanie, c'est une contrée voisine de toutes les grandes nations

de l'Europe ; si mince est la limite qui l'en sépare, qu'on peut aisément s'y tromper ; et, de fait, c'est en Alfanie qu'ont eu lieu les drames les plus retentissants et les plus éclatants scandales que la chronique mal informée a attribués à d'autres pays. Le roi d'Alfanie, Christian XVI, est parvenu à un grand âge. Il ne se sent plus la force de porter le fardeau de la royauté, d'autant que ce fardeau, dans les circonstances actuelles, est lourd, et que Christian a toujours rempli, entièrement et pleinement, toutes les obligations de son métier de roi. C'est dans les ouvrages d'un Bossuet et dans quelque *Politique tirée de l'Écriture sainte* qu'il a pu puiser la théorie que nous lui voyons de ses droits et de ses devoirs. Monarque absolu, et tenant son autorité d'en haut, il se considère comme le maître souverain de ses peuples. Mais, d'autre part, il est étroitement attaché à son œuvre. Il a rempli consciencieusement et sans se laisser jamais divertir, sa rude et lourde tâche ; il a été sévère à lui-même autant qu'aux autres ; et, précisément, s'il se démet aujourd'hui du pouvoir, c'est qu'il lui semble que sa vieillesse chancelante n'en est plus digne. Seulement,

dans son héritier quel successeur va-t-il trouver?

Le prince Hermann, fils aîné de Christian et à qui de droit revient la couronne, est sur presque tous les points l'antithèse vivante de son père. Il n'est ni moins honnête ni moins laborieux. Mais il comprend son rôle de tout autre façon. On nous présente en lui une sorte de philosophe couronné, de rêveur humanitaire à qui un sceptre est tombé dans les mains et qui s'en trouve assez embarrassé. C'est un roi moderne et « nouveau jeu », au point qu'en lui-même et dans son for intérieur il ne serait pas éloigné d'être républicain. Il est de l'étoffe dont on fait les ralliés. Le droit divin n'est à ses yeux qu'une fiction. Même ce n'est pas bien sûr qu'Hermann croie en Dieu. En tout cas le Dieu auquel peut-être montent parfois ses prières n'est pas le même que celui auquel ont cru les seize Christian, ses ancêtres. Il ne considère plus son peuple comme un instrument qui lui aurait été remis pour accomplir les desseins de son ambition personnelle. Il n'admet pas que les souffrances de tous soient légitimées parce qu'elles ont tourné à la gloire d'un seul. Il rêve, au contraire, d'être le roi des humbles et de

prendre dans sa main toute-puissante la cause des faibles. Il lui semble que les revendications des petits sont pour la plupart fondées. C'est par elles en tout cas que l'ordre social sera transformé et que se fera l'avenir. Donc il va essayer d'être un roi d'avant-garde.

C'est ce que nous apprenons dans les scènes principales du premier acte, la scène de l'abdication de Christian et la conversation qu'a celui-ci avec Hermann. On voit par là se dessiner la pièce politique et philosophique. — Mais comment présenter au public cette discussion de théories abstraites? A la « pièce d'idées » il fallait pour support un drame de passion. Nous en voyons les éléments disposés dès ce premier acte. Hermann est en désaccord avec sa femme Wilhelmine. Celle-ci a été élevée dans une petite cour, où, comme il arrive, on exagérait encore le respect de la tradition et la superstition de l'étiquette. Elle est archiduchesse dans l'âme. Elle a une morgue, une hauteur, cette attitude qu'Hermann en ses heures de dépit appelle l'air des Altenbourg. Hermann est gêné par ces grands airs, glacé par cet orgueil. D'autre part, il a distingué parmi les femmes

de la princesse une jeune Slave dont l'âme est enthousiaste et dont le visage ne laisse pas d'être gracieux. Il aime Frida de Thalberg d'un amour, platonique d'ailleurs, et tout idéal. Dans les entretiens les plus intimes de ce prince et de cette jeune fille, il n'est question que des intérêts généraux des peuples. La politique, elle seule, leur arrache tous leurs soupirs. Frida est l'inspiratrice d'Hermann et son égérie. L'espoir de mériter l'approbation de la jeune exaltée est pour le nouveau roi le plus sûr encouragement à bien faire. Ces pures intimités ont coutume d'être suspectes aux hommes et pareillement aux femmes pétries de chair, de chair fragile. C'est pourquoi Wilhelmine est affreusement jalouse de Frida. Ajoutez qu'Hermann a pour frère une ignoble canaille : le prince Otto. Celui-ci a fait à Mlle de Thalberg des propositions assurément séduisantes, mais qu'elle a repoussées avec indignation. Otto a juré qu'il se vengerait. Vous voyez poindre le drame. — Ces deux pièces qu'on peut assez aisément distinguer dans *les Rois* sont-elles très étroitement rattachées ? En tout cas, elles sont d'inégale valeur. Le drame poli-

tique est très supérieur à l'autre. C'est lui qui remplit tout le second acte. Ce second acte, de tous points excellent, est, si je ne m'abuse, la partie essentielle et caractéristique de l'œuvre. L'auteur y a trouvé exactement la forme qui pouvait traduire son idée. Il est d'une beauté austère et forte.

Hermann a autorisé une « manifestation pacifique » organisée par les travailleurs d'Alfanie. Les manifestants doivent passer près du palais. De la salle du palais où se tient Hermann peu à peu on verra se rapprocher la foule, et on entendra ses grondements toujours plus menaçants. Ce tumulte extérieur sera plus que l'accompagnement des entretiens que nous allons entendre. Sur toute la scène planera comme une image de la révolution. C'est une façon, et non la moins artistique, de comprendre le fameux emploi des foules au théâtre. — Nous assistons d'abord à une conversation brève autant que significative entre Hermann et le chancelier du royaume, M. de Mœllnitz. Depuis qu'il a tenté une politique de réformes, Hermann a eu tôt fait de mettre tout le monde contre lui, et d'abord et surtout les hauts

dignitaires inféodés à l'ancien ordre de choses. Mœllnitz donne sa démission. Que la responsabilité des graves événements qui vont se passer et de ceux qui suivront retombe sur la tête du roi trop imprudent! — Puis, c'est un entretien d'Hermann avec son chenapan de frère. Il lui dit bien en face tout ce qu'il pense de son odieuse conduite. Perdu de débauches et perdu de dettes, Otto en est réduit aux pires expédients. Exaspéré de ce qu'Hermann refuse de se faire son complice, c'est lui qui a fait afficher dans la ville des placards séditieux, lui qui a soudoyé les braillards qui maintenant crient par les rues : « Vive le prince Otto ! »

Puis c'est une scène entre Otto et Wilhelmine. Afin de se venger des mépris de son frère, Otto le dénonce. Il apprend à Wilhelmine qu'Hermann et Frida ont des rendez-vous dans une maison des champs, perdue au milieu d'épaisses forêts... Cependant l'officier de garde vient d'instant en instant informer les personnes royales des progrès de la manifestation. Ces progrès commencent à devenir inquiétants. Wilhelmine adjure son mari, au nom de tous les rois de jadis dont il est aujourd'hui le

représentant, de faire son devoir, de ne pas laisser l'insurrection se promener libre par les rues, de prendre en pitié les soldats qui, eux aussi, sont du peuple. Mais Hermann ne veut rien entendre. Les manifestants demandent à entrer dans les jardins du palais. Qu'on leur ouvre les portes des jardins! Ils sont si près maintenant, qu'Hermann peut distinguer leurs visages; il lit sur ces visages la souffrance, l'exaltation, la colère aussi et la haine. Il est de ces sombres figures de brutes. Et le prince, perdu en sa rêverie, se demande s'il ne faut pas craindre, plutôt que de l'espérer, cet avènement du peuple auquel il aura lui-même travaillé: « Quelle société ces brutes nous referaient-elles? » Il y a ainsi dans ce rôle d'Hermann de graves et de profondes réflexions qui ouvrent soudainement de larges horizons. C'est lui encore, le prince d'Alfanie, et dans le même acte, qui disait: « Hypocrisie! hypocrisie! Ce n'est rien que de donner la dîme de ses biens. Et pourtant parmi les riches, même les moins endurcis, combien y en a-t-il qui donnent la dîme de leur revenu? Mais personne ne fait son devoir. Je veux essayer de faire le mien. »

Hélas ! faire son devoir serait encore aisé ; mais ce qui est difficile, c'est de savoir en quoi consiste le devoir. Les événements ont de terribles surprises pour déconcerter les meilleures volontés. Hermann va en faire l'expérience. Comme il arrive, la foule est devenue méchante. Elle lance des pierres, malmène les soldats, menace d'envahir le palais. Que faire? faire ce qu'il faut... Du dehors nous entendons un bruit de fusillade... C'est donc à quoi ont abouti les velléités pacifiques et humanitaires d'Hermann. En fin de compte, il a fait ce que n'importe quel Christian eût fait à sa place. Alors à quoi bon ces projets chimériques et tant de belles phrases? Ce roi du peuple n'a su que tirer sur le peuple.

Cette lutte qui a lieu dans le cœur d'Hermann, cette chute si rapide et si lourde de toutes ses illusions, cela est, au meilleur sens du mot : tragique. L'émotion est obtenue sans aucun artifice et sans l'aide d'un moyen extérieur et matériel. C'est cette poignante émotion d'Hermann qui peu à peu nous pénètre. Cela est du théâtre le plus relevé, ou si l'on veut et d'un seul mot, du théâtre.

L'acte se termine par une scène entre Her-

mann et Wilhelmine. La princesse est jalouse, quoique Hermann lui donne sa parole que Frida n'est pas sa maîtresse. Cette jalousie va être désormais l'unique ressort du drame.

Le troisième acte nous transporte dans la maison isolée au milieu des bois où Frida de Thalberg reçoit les visites du prince d'Alfanie. Elle vit ignorée, — au moins le croit-elle — confiée aux soins du garde Gottlieb, type de vieux serviteur fidèle qui exécute la consigne et ne la discute pas. Ce Gottlieb nous expose ses idées sur le train du monde. Ce sont des idées de brave homme, résigné à son sort, persuadé qu'il y aura toujours des inégalités, toujours des riches et des pauvres, et qu'à vouloir tout bouleverser on ne fait que rendre la misère plus difficile à supporter. Par malheur, ce garde a une nièce, jolie paysanne, dépravée et inconsciente, semblable à beaucoup des rustiques héroïnes que Maupassant aimait à mettre en scène. C'est en courant après elle qu'Otto trouve le chemin de la maison de Frida. Il y introduit Wilhelmine... Or, Frida vient de recevoir la visite d'une fameuse révolutionnaire, Audotia Latanief, la Vierge noire, Louise Michel

pour l'appeler par son nom. Elle ordonne à Frida de tuer Hermann ; celle-ci n'y peut consentir ; du moins elle suppliera le prince d'Alfanie d'abdiquer, et je pense de proclamer la République. C'est en effet ce qu'elle demande à Hermann... Mais alors Wilhelmine paraît, ramasse un pistolet, tue Hermann. Ce n'est pas l'épouse qui s'est vengée. C'est la reine qui a défendu la couronne contre celui qui allait en trahir les droits.

Au quatrième acte, nous sommes de nouveau dans la salle du trône, et l'aspect en est à peu près le même qu'au premier acte. Le vieux Christian XVI, en dépit de l'âge, est sorti de sa retraite, afin de réparer au plus vite et comme il se peut, le tort fait à la couronne d'Alfanie. Il procède à une enquête, afin de découvrir les auteurs du double meurtre qui a été commis. Car Otto, lui aussi, a été trouvé mort. C'est Gottlieb qui l'a tué afin de défendre l'honneur de sa nièce, le même soir où Wilhelmine tuait Hermann. Telle a été la fin des princes héritiers du trône d'Alfanie. Wilhelmine est proclamée régente, jusqu'à ce que son fils ait atteint sa majorité, si tant est que ce fils,

avorton royal, doive jamais atteindre l'âge d'homme. Et cet acte, encore que d'un effet assez saisissant, était à peu près inutile, puisqu'il ne nous apprend rien qui ne nous fût déjà connu. Le coup de pistolet de Wilhelmine aurait pu suffire comme dénouement.

Ce drame n'est pas sans défauts. Il en est un que tout le monde a signalé : c'est que les deux premiers actes et les deux derniers ne semblent pas fabriqués de la même étoffe. Commencée en comédie politique, la pièce tourne au drame d'aventures. Il semble que M. Lemaitre se soit défié de son sujet, ou de son art, ou de son public, et que, non content de l'intérêt qui pouvait naître de la pièce d'idées, il ait eu recours à des moyens d'un effet plus sûr ou plus éprouvé pour provoquer l'émotion. — On a dit encore que l'auteur des *Rois* ne prend pas parti. Il expose deux politiques, sans qu'on voie quelle est celle qu'il préfère ou qu'il recommande. Car il est bien évident qu'il n'a nulle tendresse de cœur pour l'absolutisme des Christian. Mais, d'autre part, il montre la parfaite inanité des efforts d'un Hermann, et ainsi il décourage par avance ceux qui seraient tentés

de l'imiter. Alors quoi?... Alors rien, répondrait, je pense, M. Lemaitre. Il n'y a rien à faire. Et ce n'est pas là, à proprement parler, refuser de conclure ; mais c'est donner la plus désolante, comme la plus désolée, des conclusions. Au surplus, c'est ce que n'aiment guère les hommes assemblés. — On pourrait dire aussi qu'Hermann est un caractère faible, hésitant et incertain, trop peu confiant dans la mission elle-même qu'il s'est donnée. Il est occupé à un perpétuel travail de vie intérieure. Il est replié sur soi. Il a des scrupules. Il aperçoit de toutes les idées le fort et le faible. Il est trop intelligent, beaucoup plutôt fait pour comprendre que pour agir. Enfin, il subit une influence. Or, ces dispositions ne sont pas celles qui conviennent pour un personnage de théâtre. Les héros de théâtre ne subissent pas, ils agissent. Ils ont une volonté forte. Ils dominent et dirigent les événements. Les hésitants ne sont pas dramatiques... On répondrait, comme on a fait toujours, par l'exemple d'Hamlet... Il y aurait donc là matière à une discussion souvent reprise et dont, pour cette raison même, les développements excèderaient notre cadre.

L'AGE DIFFICILE. — LE PARDON

Cette quinzaine nous a apporté deux comédies de M. Jules Lemaitre. Les délicats ne se plaindront pas. A vrai dire ni l'une ni l'autre ne nous a entièrement satisfait ; mais elles contiennent des parties remarquables, et, alors même qu'il se trompe, M. Jules Lemaitre reste infiniment séduisant. Ces deux comédies sont, par le système de composition et par l'apparence extérieure, assez différentes. *L'Age difficile* est l'étude d'une crise morale; c'est aussi une comédie de mœurs du genre qu'on est convenu d'appeler « bien parisien ». Un « vieux marmarcheur », une jeune détraquée, un Alphonse de manières distinguées, y figurent les spécimens les plus modernes d'une société qui, paraît-il,

est la nôtre et que l'Europe aurait tort de nous envier. Comment ces passagers du dernier bateau parisien peuvent-ils être en intimité avec les autres personnages de la pièce, gens de vie paisible et d'allure bourgeoise, et comment ont-ils pu « s'accrocher » avec eux? On ne le voit pas clairement. C'est une disparate qui nous gêne. Certaines situations scabreuses, des mots d'une crudité voulue, une tirade d'un cynisme sans gaîté, sont des concessions à l'esprit du boulevard. Cela fait contraste avec l'esprit qui est proprement celui de M. Jules Lemaitre, tout d'élégance et de discrétion. De là une impression d'incohérence. Elle est encore augmentée par la nature de l'interprétation. La présence de Mme Judic, si charmante du reste sous ses cheveux blancs, réveille en nous quelques souvenirs d'opérette. Mme Judic est restée la fine diseuse que l'on sait : elle détaille la prose de M. Lemaitre comme elle faisait les couplets de jadis. C'est au Théâtre-Libre que nous fait songer M. Antoine; rien de plus amusant d'ailleurs que de voir le jeu de M. Antoine à côté de celui de M. Dieudonné : c'est le rapprochement ironique et l'antithèse suggestive de deux poncifs.

Les autres interprètes : M. Calmettes, Mlles Yahne et Lecomte, sont excellents. Il faut louer surtout M. Mayer pour la souplesse et le naturel de son jeu. M. Mayer est l'un des meilleurs comédiens que nous ayons aujourd'hui. — *Le Pardon* est uniquement une pièce d'analyse. Cela en fait l'originalité et la valeur. Pas de décors, pas d'épisodes, pas de mots d'auteur. Rien qui vienne distraire notre attention. Un dialogue direct où tous les mots portent. Une action rapide où les faits se pressent et se hâtent au risque de heurter la vraisemblance. Nous ne sommes pas ici pour nous amuser, nous sommes ici pour faire de la psychologie, semblent dire Georges, Suzanne et Thérèse. C'est du théâtre d'expérimentation. Nous sommes au laboratoire. On se souvient de *la Visite de noces* plus encore que de nos comédies classiques.

Une pièce de ce genre ne pouvait être confiée qu'à des interprètes d'élite. Elle les a trouvés à la Comédie-Française. M. Lemaitre sera le premier à reconnaître tout ce que *le Pardon* doit à Mlle Bartet. Elle a été admirable. Il est impossible de mettre dans la composition d'un rôle plus d'intelligence, plus de profondeur et plus

de variété. L'accent qu'elle donne à chacune de ses répliques nous laisse deviner tout un travail de vie intérieure. M. Worms et Mme Barretta ont fait de leur mieux. Par malheur ils ont cru que ce qu'il y avait de mieux à faire, c'était d'être eux-mêmes. Ils ont interprété leurs personnages à leur propre ressemblance. Ils ont contribué par là à nous les rendre plus difficiles à comprendre. Mme Barretta est exquise de douleur vertueuse ; nous n'admettons pas que cet ange ait pu faillir, ainsi que cela arrive aux femmes de chair. M. Worms est concentré, joue en dedans et nous donne l'impression d'on ne sait quelle sombre énergie; on ne s'explique pas qu'un homme si maître de soi ait sa part, une si large part, de l'humaine faiblesse.

Je ne m'attarderai pas à exposer le sujet de ces deux comédies et à indiquer par le menu les moyens dont l'auteur s'est servi. Cette étude a été faite partout. Il en est une autre qui me semble devoir être beaucoup plus attachante et plus instructive. Ce qu'il y a en effet de plus intéressant dans les pièces de M. Lemaitre, c'est encore M. Lemaitre. Il s'y met lui-même et nous y livre beaucoup de soi. Il y exprime ses idées,

il y traduit les nuances de sa propre sensibilité. C'est lui que nous devinons derrière ses personnages, et ceux-ci ne sont que les porte-parole de sa philosophie. Il l'avoue de bonne foi, avec cette ingénuité qui prend sous sa plume un si grand charme. Dans le feuilleton où il nous conte la genèse de *l'Age difficile*, il écrit : « Imaginer c'est toujours se ressouvenir, et c'est toujours de nous-mêmes que nous nous ressouvenons. La fable que je cherchais est sortie peu à peu d'une pensée qui m'est habituelle et qui est elle-même un des fruits de mon expérience individuelle et de ma vie même. » Il nous convie ainsi à écarter le voile de ces fictions légères. Le théâtre, comme la critique ou le roman, n'est pour lui qu'un moyen de nous renseigner sur le dernier état de son âme et sur la tournure que prennent ses réflexions. Nous n'avons garde de nous en plaindre. Un esprit tel que le sien est d'une qualité trop rare pour qu'il ne soit pas d'un prix inestimable d'assister à toutes les phases de son développement. M. Lemaitre est par essence un moraliste. Ce qui fait l'objet de sa curiosité toujours en éveil, c'est l'objet même qui s'impose à la réflexion de tous ceux qui pensent. Il vou-

drait se rendre compte des mobiles les plus secrets d'où dépendent nos actions. Demandons-nous donc quelle est, aux dernières nouvelles, la conception qu'il se fait de l'activité humaine. Elle est d'une précision, d'une simplicité et d'une netteté qui ne laissent véritablement rien à désirer.

« Es-tu inconscient? » demande au vieux marcheur un personnage de *l'Age difficile*. Lui, sans se troubler : « Si j'étais inconscient, je ne le saurais pas. » Cette réponse, si spirituelle, est un aveu. Inconscient, ce Vaneuse, qui fait avec le détachement le plus philosophique la théorie et l'apologie de ses vices, persuadé qu'on a le droit de faire ou de laisser faire toutes les vilenies, pourvu qu'on ait l'air de ne pas s'en apercevoir. Inconscient, ce Montaille, qui se livre tranquillement au plus ignoble des métiers, soucieux seulement de conserver un extérieur de dignité. Inconsciente surtout, cette Yoyo, petite bête de joie, guidée uniquement par son instinct dont les manifestations lui semblent tout à fait dénuées d'importance. Ce trio est éminemment méprisable. Et c'est bien pour tel que nous le donne M. Lemaitre. C'est le côté des coquins. Voici le

côté des honnêtes gens. On peut négliger Jeanne Martigny, créature toute passive. Pierre, son mari, est fait d'une étoffe pareille : c'est une étoffe très peu résistante. L'analyse de son caractère est, dans la pièce de M. Lemaitre, une partie vraiment supérieure. Pierre est de ceux que leur complexion destine à être toujours dominés, à subir toutes les influences, à flotter sans direction à la merci des êtres et des choses. Il agit contrairement à ses désirs et à rebours de ce qu'on n'ose appeler sa volonté. Sa conduite donne à ses sentiments et à ses résolutions un perpétuel démenti. Il trompe sa femme sans avoir cessé de l'aimer. Peut-on même dire qu'il la trompe ? Bien plutôt il s'est laissé séduire. On l'a pris. Il n'a rien mis de son cœur dans une aventure à laquelle il est resté comme étranger. C'est un timide. — M. Chambray n'est pas un timide. Il serait plutôt le contraire. Il a le goût de l'autorité et il en a la manie. Il est énergique. Il a vécu. Il connaît le monde. Il n'est pas seulement un homme de science : il est un homme d'action. Il a le premier remonté les sources du Niger, il a découvert son coin d'Afrique. Il le dit avec une modestie qui témoigne bien de la grandeur de son âme ; car

après tout, nous n'avons pas tous découvert notre coin d'Afrique. Il s'est dévoué à l'éducation d'une petite fille qui n'est pas sa fille. Il lui a sacrifié sa carrière. Il fait de nobles choses sans affectation, sans fracas, sans en tirer vanité, très simplement. Cela n'est pas banal. En vérité, celui-là est un homme... M. Chambray marie sa nièce : par son affection tyrannique il trouble et compromet le bonheur des jeunes gens. Quand on l'avertit de sa maladresse, il ne sait pas prendre virilement son parti : il préfère s'attarder à de mesquines taquineries. Cela nous surprend un peu. Mais on nous fait observer que le cœur a de ces contradictions. Tels sont d'ailleurs les effets de l' « âge difficile » ; et en cela même consiste l'enseignement que l'auteur a voulu nous donner. Nous passons condamnation, bien persuadés au surplus qu'il est telles postures ridicules et malpropres où jamais un Chambray ne se laissera surprendre. Il a déjà mis à la raison le mari de Yoyo. Voici que Yoyo maintenant essaie sur lui ses séductions. Il accueille les avances de la jeune femme de la façon même que nous avions prévue, et lui répond avec une franchise dépourvue d'élégance.

Ce grain de brutalité ne nous déplaît pas. Un Chambray ne saurait être dupe des évanouissements sur commande. Attendez. Que s'est-il donc passé? Tout d'un coup, Chambray conclut le marché qu'on est venu lui proposer. Il sera auprès de Yoyo le successeur de son neveu. Subitement, il s'est converti à la doctrine du « tout à la joie ». L'austère Chambray s'est changé en Chambray le fêtard. Cependant il reçoit la visite d'une vieille dame qu'il a aimée du temps qu'elle était jeune. Il suffit de quelques mots d'entretien, et Chambray opère en sens inverse une conversion aussi brusque et soudaine que celle à laquelle nous venons d'assister. Décidément si cet homme est de fer, c'est à la manière des girouettes, qui tournent à tous les vents.

Cette inconsistance éclate de façon plus significative encore dans la conduite des personnages du *Pardon*. Suzanne a trompé son mari. Grâce à un interrogatoire que le mari lui fait subir dans une scène cruelle, — admirable d'ailleurs de hardiesse et de vérité, — nous savons très bien comment les choses se sont passées. Suzanne est romanesque. Elle est de celles qui aiment à aimer. Son mari est un laborieux, très

absorbé par des travaux scientifiques, obligé à de fréquentes absences, et à qui il arrive de négliger sa femme. L'amant, bon psychologue et spécialiste avisé, a profité de ces circonstances. Il a meublé un appartement. Suzanne y est venue. Elle y est revenue. Nous savons tout cela. Suzanne n'en sait rien. Quand elle y songe, elle se demande, dans toute la sincérité de son cœur, comment cela a bien pu arriver, et si par hasard ce ne serait pas l'histoire d'une autre. — Thérèse est l'amie de Suzanne, mais elle ne lui ressemble guère. Elle n'est pas romanesque. Elle est raisonnable. Elle est froide. Elle désapprouve Suzanne de toutes les forces de son honnêteté et de toute la conviction de son insensibilité. Bientôt d'ailleurs elle se conduit exactement de la même manière que sa coupable amie. Et il est bien vrai que chez elle la faute nous paraît moins digne d'excuse, parce qu'il nous avait semblé qu'elle fût moins accessible à l'entraînement. — Georges a été trompé par sa femme. Il a souffert dans son amour-propre. Il a souffert aussi dans son amour. Car il aime vraiment celle qui l'a trahi; il l'aime, même infidèle; il le prouve en pardonnant. Il jure que

désormais le passé sera aboli, qu'il n'en sera plus jamais question, qu'une vie nouvelle va commencer. A peine a-t-il fait ce serment qu'il y manque. Il torture Suzanne de toutes les questions qu'il avait promis de lui épargner. Cela est humain; nous ne songeons pas à y contredire. Cette enquête à laquelle le mari ne peut s'empêcher de soumettre sa femme témoigne de sa jalousie et atteste donc sa passion. Attendez quelques minutes. Georges tout à l'heure auprès de Suzanne rugissait comme un Othello. Il soupire maintenant aux pieds de Thérèse. Il est guéri comme par enchantement de ses rancunes et trouve qu'on a bien tort d'empoisonner ainsi la vie, qui est courte. Et, lui aussi, il connaîtra les douceurs de l'adultère! Laissez encore passer quelques jours. Georges est déjà dégoûté de sa brève aventure. Il laisse Thérèse attendre vainement aux rendez-vous qu'il lui a donnés, à peu près comme Chambray manquait au rendez-vous de Yoyo. Car tous ces personnages ont médité sur l'art de traiter les femmes comme elles le méritent. Il n'aime plus Thérèse. L'a-t-il jamais aimée? Il a trompé Suzanne comme elle-même l'avait trompé, sans savoir comment ni

pourquoi... Ainsi vont les choses. Des forces agissent en nous que nous ignorons. Nous en constatons l'existence le jour où elles se révèlent par leurs effets. Nous assistons à notre propre vie en témoins. Nous y sommes spectateurs, non pas acteurs. La conséquence est qu'il faut assister à ce spectacle avec beaucoup de détachement.

Cette théorie nous est présentée avec un caractère de généralité. M. Lemaitre ne nous laisse pas entendre qu'il ait voulu étudier des cas particuliers. Il ne nous donne pas ses personnages pour des êtres d'exception. Bien au contraire. Il s'est appliqué à écarter tout ce qui, chez eux, aurait pu être un trait individuel. Georges, Suzanne, désignés par un simple nom de baptême, c'est un homme et une femme comme ils sont tous. Sont-ce des malades, et faut-il les plaindre? Nullement. Faut-il les haïr? Moins encore. Ils n'ont pas été choisis comme des spécimens de laideur morale ; ce seraient plutôt personnages sympathiques. C'est peu de dire qu'ils représentent l'humanité moyenne. Ils appartiennent à l'élite. Ils sont très cultivés. Ils s'expriment en un langage dont la délicatesse est souvent exquise. Cette délicatesse du lan-

gage est signe de la délicatesse de leurs âmes. Ils ont une vie intérieure. Ils analysent leurs sentiments avec une acuité dont peu sont capables. Ils ont conscience qu'ils ne sont pas parmi les plus mauvais d'entre nous. Ils le disent, non sans en éprouver quelque satisfaction. Ils font partie de l'humanité supérieure. — Et ce sont des pleutres !

De là vient l'espèce particulière de la morale qui se dégage de ces comédies. Car ceux qui feraient à M. Lemaitre le reproche de ne pas se préoccuper de morale lui feraient le plus injuste des reproches. Il n'est pas pareil à un artiste soucieux uniquement de faire une belle œuvre d'art. Il n'est pas un observateur qui se contente de nous renseigner sur ce qui est, sans s'inquiéter de nous instruire de ce qui doit être. Il est au contraire attiré par le plus louable des instincts vers ce qui a trait à la direction morale. Il a toujours mis le soin le plus attentif à nous proposer des règles de conduite et des principes de vie. C'est de ce souci même que procède chacune de ses pièces. C'est sous la forme d'une maxime de morale qu'elles se présentent d'abord à son esprit. « La vérité, c'est

de se marier à vingt-cinq ans, d'être grand-père à cinquante, et ainsi de suite. » Tel est l'aphorisme sur lequel repose *l'Age difficile.* La sagesse des nations et la prudence bourgeoise ne nous donnent pas de leçons plus solides ni plus incontestables. Il est vrai seulement que cette morale prend un accent un peu spécial quand on sait de quelles déductions elle est chez M. Lemaitre l'aboutissement. C'est parce qu'il est très persuadé de notre faiblesse que l'auteur nous conseille d'étayer cette faiblesse de tous les soutiens qu'ont inventés les hommes. La famille lui semble utile surtout parce qu'elle nous met en garde contre nous. Et alors cette objection se présente trop aisément, c'est que les devoirs eux-mêmes que nous impose la famille sont une sauvegarde insuffisante ; car, pour se conformer à ces devoirs, encore faut-il y apporter de l'abnégation, un esprit de sacrifice, et, pour tout dire, une certaine dose d'énergie personnelle. — De même, ce ne sont pas les préceptes moraux qui manquent dans *le Pardon.* Il en est un qui revient à plusieurs reprises : c'est qu'il ne faut pas faire de mal à autrui, qu'il faut éviter de répandre autour de

nous la douleur et qu'il ne faut pas faire souffrir les innocents. Les personnages de M. Lemaitre proclament cette règle avec insistance ; et ils la violent avec continuité. — Y a-t-il une thèse dans *le Pardon?* Le mot serait bien gros pour une pièce si mince. Du moins est-il vrai qu'on nous y donne un conseil, celui de l'indulgence. Évitons les excès d'une sévérité fâcheuse! Ne soyons pas impitoyables à la faute d'autrui! Soyons charitables et bons! Mais cette indulgence encore quelles sont les raisons qui doivent nous y incliner? Hélas! c'est que nous ne sommes pas sûrs de nous. Ceux qui ont commis le péché de suffisance et qui ont beaucoup présumé de leurs forces reçoivent de la réalité des démentis cruels et ironiques. Cette erreur que nous condamnons aujourd'hui chez notre prochain, demain peut-être elle sera la nôtre. C'est cela qui doit nous rendre modestes et pitoyables. La bonté est un corollaire de la faiblesse. Elle est un autre aspect de l'universelle veulerie.

J'ai essayé d'indiquer comment M. Lemaitre se représente le jeu de notre activité, — ou, si l'on préfère, les états de notre passivité, —

et quelle morale découle de sa théorie psychologique. Que vaut en elle-même cette conception? Est-elle vraie? Est-elle humaine? Est-elle intéressante? Je n'ai pas à le rechercher. Je dois ici l'examiner seulement au point de vue dramatique. Or, j'ai peur qu'elle ne soit en contradiction avec les exigences du théâtre, entendues au sens le plus large et le plus général du mot. Ce dont nous avons surtout besoin au théâtre, c'est de clarté. Nous voulons comprendre le drame auquel nous assistons. Nous voulons suivre l'enchaînement des causes et des effets. Nous voulons voir naître les actes dans les mobiles qui les ont produits. Le devoir de l'auteur dramatique est d'éclairer pour nous la conscience de ses personnages. Mais la conscience des personnages de M. Lemaitre, par définition, est obscure. Comment pourraient-ils nous renseigner sur ce qui se passe en eux, puisque eux-mêmes ils l'ignorent? Ils sont tous les premiers étonnés par le spectacle de leur propre conduite, et ils ont peine à s'y reconnaître. Ils ne sont occupés qu'à se démentir. Nous assistons à des transformations imprévues et à des contradictions inexpliquées. Cela nous

déconcerte et nous fâche. — D'autre part, il semble bien que l'un des éléments essentiels au théâtre soit l'action. Cette action ne consiste pas dans les épisodes plus ou moins habilement agencés d'une intrigue compliquée. Elle résulte de la lutte entre la volonté et les obstacles que lui opposent soit des volontés étrangères, soit la passion ou l'instinct. L'issue de cette lutte est ce qui produit l'intérêt et ce qui provoque une curiosité d'ordre supérieur. Mais vouloir, c'est justement ce dont les personnages de M. Lemaitre sont incapables. Lutter, ils ne l'essaient même pas. Ce sont les circonstances qui les conduisent. C'est le hasard qui agit à leur place. Leur vie dépend de toutes les sollicitations extérieures. Elle n'a pas de centre et de principe fixe. De là vient que les pièces où elle nous est contée n'ont pas d'unité. Elles semblent toujours près de finir. Elles ne se continuent pas, elles recommencent. Et de là vient aussi qu'elles sont languissantes. Ce qui leur manque, c'est le principe même du mouvement.

Telle est la cause la plus profonde par laquelle s'expliquent les reproches qu'on est en

droit d'adresser aux comédies de M. Jules Lemaitre. Il en est une autre qui, jusqu'ici, a compromis le succès de toutes ses tentatives dramatiques. C'est la nonchalance qu'il apporte à la composition de ses pièces. Cette nonchalance peut être un charme sous la plume de l'écrivain, surtout si elle n'est qu'apparente. Elle est insupportable au théâtre. Or elle est partout sensible et se traduit de toutes sortes de manières dans les pièces de M. Lemaitre. Par dédain des habiletés où excellait ce pauvre Scribe il néglige les menus artifices de la scène. Il fait entrer ses personnages ou les congédie suivant qu'il a besoin d'eux ou suivant qu'il trouve qu'on les a assez vus. Je ne le chicanerai pas sur ce point outre mesure. Mais comment se fait-il qu'il emprunte au théâtre de Scribe ces moyens artificiels qu'il tient en si fort mépris ? Dans *le Pardon* c'est une voilette oubliée qui renseigne la jalousie de Suzanne. Oh ! cette voilette, usée pour avoir traîné dans tant de drames et tant de vaudevilles ! — Ceci est plus grave. A mesure que l'œuvre s'avance, il semble que l'auteur se fatigue, qu'il perde patience et courage. Dans *l'Age difficile*, le pre-

mier acte est un acte d'exposition très agréable; au second acte se trouve une fort belle scène, celle de l'explication entre les deux jeunes gens ; au troisième arrivent toutes les scènes contestables, celles-là mêmes qui soulèvent les objections les plus sérieuses, qui nous font craindre d'avoir mal compris les intentions de l'auteur et qui gâtent notre plaisir. Dans *le Pardon* le premier acte et la moitié du second sont de l'allure la plus franche et du dessin le plus arrêté. Les hésitations commencent avec le revirement imprévu du caractère de Georges. Le troisième acte semble ne pas avoir été écrit de la même main. Tout y est incertain et indécis. On y devine le remplissage. Les acteurs eux-mêmes, ne se sentant plus soutenus par leur rôle, débitent leurs répliques sans y mettre le même accent. On ne les suit plus. La pièce s'achève dans la double indifférence des interprètes et des spectateurs. On dirait que l'écrivain s'est avant le temps lassé de son œuvre et qu'il lâche la partie. — Cette même négligence fait qu'on accuse M. Lemaitre de manquer de vigueur. Il se contente d'indications où il faudrait des développements; il ne pousse pas une

situation à bout ; il laisse ses personnages se raconter et analyser leurs sentiments au lieu de chercher à traduire ces sentiments en actes et à nous en donner une expression visible et tangible. Ces personnages ne nous apparaissent qu'en de superficielles esquisses ; on se demande si l'auteur croit à leur réalité et si, pour les faire vivre devant nous, il a commencé par vivre de leur vie. Cela est grêle. Et cela est incomplet. L'impression dernière est d'une déception. On espérait un tableau : on est en présence d'une ébauche dont quelques parties seulement sont poussées et mises au point. M. Lemaitre, depuis six ans qu'il travaille pour le théâtre, n'est plus un débutant ; c'est pourquoi on lui ferait injure en lui dissimulant la vérité. Tout ce qu'il met de pénétration dans l'analyse, d'acuité dans l'observation, de simplicité et de naturel dans le dialogue, et de vigueur même dans quelques scènes, sert surtout à nous faire regretter qu'il ne se soit pas cru encore obligé de faire l'effort nécessaire afin de réaliser l'œuvre complète qu'il nous doit, qu'il semble chaque fois près de nous donner et que nous en sommes encore à attendre.

M. HENRI LAVEDAN

LES DEUX NOBLESSES

Tous les écrivains qui s'étaient d'abord fait connaître par des romans, par des articles de journaux — et quelquefois même par des études critiques — nous les avons vus en ces derniers temps aborder quelque jour le théâtre. Cela tient au goût passionné que nous avons en France pour le genre dramatique, et ne tient à nulle autre cause, évidemment. M. Henri Lavedan a fait comme tous ses confrères du journal et du livre, et a fait mieux que plusieurs, car il est vrai de dire que pour la plupart ils n'ont guère réussi. Sa comédie du *Prince d'Aurec* était de la verve la plus alerte et de l'esprit le plus pétillant. Elle vient de paraître en librairie ; elle supporte l'épreuve de la lecture. Dans sa nouvelle pièce M. Lavedan pouvait

12

appliquer à nouveau le système et les procédés dont il s'était déjà heureusement servi. C'était le succès, probable pour le moins, mais d'ailleurs le succès facile. M. Lavedan l'a justement dédaigné. Il a voulu faire « autre chose », procéder par d'autres moyens et montrer, s'il était possible, des qualités qu'on s'accorde généralement à lui refuser. Après une comédie qui était surtout une satire dialoguée, il a voulu donner une œuvre qui eût davantage le caractère dramatique. Il a voulu par les moyens propres au théâtre exposer une idée morale et sociale. Nous sommes nous-même trop persuadé que tel est l'objet le plus élevé de la comédie, et trop partisan de ce « théâtre d'idées », pour ne pas dire d'abord combien cette tentative nous semble intéressante. Nous féliciterons M. Lavedan et de son projet et du consciencieux effort qu'il a fait pour le mettre à exécution. Sa pièce, quand ce serait une pièce manquée, n'est pas indifférente. Elle mérite d'être vue. Elle vaut la peine qu'on la discute, non comme l'essai d'un débutant avec qui la critique userait de ménagements, mais comme l'œuvre d'un écrivain qui compte et de qui l'on

suit avec attention chaque étape dans une carrière dramatique brillamment commencée.

Il faut d'abord signaler les mérites très réels de la pièce, et c'est sur eux que nous aurons plaisir à fixer dès le début l'attention. La critique a été trop sévère au lendemain de la première représentation, déconcertée justement par ce que l'œuvre contenait d'inattendu et par le souci qu'avait eu l'auteur de se renouveler. Pourtant en plus d'un endroit on retrouvait le satirique mordant et le moraliste cinglant. Des silhouettes vivement indiquées, tel bout de dialogue, telle réplique, témoignent que l'auteur n'a pas cessé d'être bien informé de nos ridicules et de nos manies et renseigné sur nos plus récentes façons de faire le bien — théoriquement — et le mal pratiquement. Mais à peine est-il besoin de féliciter une fois de plus M. Lavedan d'être un homme d'esprit. Et nous lui saurions gré plutôt de s'être tenu en garde contre la tentation d'égayer sa comédie outre mesure ; il a compris qu'il fallait traiter avec gravité un sujet qui en soi n'est pas frivole. De même il a renoncé à la méthode commode et décevante, si en faveur aujourd'hui parmi tous

les jeunes auteurs, celle qui consiste à donner pour une pièce de théâtre une série de scènes juxtaposées, reliées à peine par le lien le plus lâche et dont on pourrait à son gré changer l'ordre, augmenter le nombre ou le diminuer. Il y a dans *les Deux Noblesses* un sujet qui se développe, une pièce qui est bien construite et à laquelle nous ne reprocherons que d'être trop machinée. Le premier acte par exemple, qui est, à vrai dire, le meilleur, est un acte d'exposition presque excellent, très clair, du dessin le plus net, et après lequel nous étions loin de nous attendre aux inutiles complications où tout à l'heure le drame s'embrouillera. D'un bout à l'autre de la pièce les personnages tiennent le langage qui convient, non point abstrait, mais vivant, en rapport avec leur caractère et leur situation, modifié par le désir, par l'intérêt et par la passion. On ne sent pas derrière chacun d'eux l'auteur, et celui-ci a fait un juste effort pour sortir de soi et se dépersonnaliser. Plusieurs scènes ont une incontestable largeur. Les idées y sont discutées, examinées sous tous leurs aspects, et les arguments s'y répondent, non pas comme dans une conférence contra-

dictoire, mais comme dans une conversation animée et dans une ardente controverse. La langue a de la solidité et de l'éclat. Chaque mot, comme on dit, passe la rampe. L'impression qu'on emporte est d'une œuvre qui peut être mal venue, mais qui n'est pas sans vigueur. M. Lavedan, pour l'avoir écrite, se trouvera en possession de ressources nouvelles, plus maître de son art, et capable désormais de s'attaquer aux tâches les plus difficiles. C'est, je pense, l'important.

L'aristocratie, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être... telle est l'épigraphe qu'on pourrait mettre à l'ensemble même des ouvrages de M. Lavedan. Le sujet de ses études ne varie pas. Il y revient sans cesse, au risque de paraître monotone et de nous lasser, avec une persévérance que nous admirons, à moins que ce ne soit avec une insistance qui nous étonne. Ce qu'est l'aristocratie, il a commencé de nous le dire au jour le jour, et il arrive qu'il nous le dise plus d'une fois en un jour, dans ces innombrables saynètes qu'il sème, çà et là, parmi les feuilles du boulevard. Ses jeunes noceurs, idiots et vaniteux, la cervelle vide et

l'estomac pesant, portent presque tous des noms qui sonnent comme les mieux sonnants de l'armorial de France. Puis M. Lavedan a dressé comme dans un réquisitoire la liste complète des accusations qu'il dirige contre une caste inutile tombée de l'oisiveté dans tous les vices, c'est à savoir l'ostentation vaine, le besoin de luxe, l'amour vénal et le jeu. Aujourd'hui M. Lavedan se fait, au lieu d'accusateur, conseiller. Il ne se contente pas d'avoir dénoncé le mal, ce qui est faire œuvre presque inhumaine quand on pense que le mal est sans remède. C'est ce remède au contraire qu'il a trouvé et qu'il nous apporte. Il sait un moyen pour l'aristocratie de se régénérer. Le moyen après tout est assez simple, et le conseil peut se résumer en quelques mots : Que la noblesse cesse de se tenir à l'écart du siècle et en dehors du mouvement moderne ! Qu'elle cesse de considérer comme indignes d'elle nos professions et nos métiers ! Qu'elle se mette au travail !

Pour traduire cette idée, M. Lavedan a imaginé d'emprunter ses personnages à cette famille des d'Aurec qu'il avait lui-même amenée à la vie de la littérature. Le prince Dominique

d'Aurec a eu un fils. Ce fils a renoncé au long héritage d'illustration qui est d'ailleurs l'unique héritage que lui eût laissé son père. Il a changé de nom, pour en prendre un des plus roturiers qui soient. Il s'appelle maintenant M. Jacques Roche. Vous vous souvenez du *Philosophe* de Sedaine et qu'il avait déjà donné l'exemple de cet embourgeoisement. De chevalier et baron de Savières, de Clavières et autres lieux, il était devenu M. Vanderk. Il était entré dans le commerce et, son fils lui demandant compte de ce qu'il considère comme une déchéance, il célébrait en termes magnifiques la condition du négociant : « Ce n'est pas un peuple, ce n'est pas une seule nation qu'il sert ; il les sert toutes et en est servi ; c'est l'homme de l'univers... Nous sommes sur la superficie de la terre autant de fils de soie qui lient ensemble les nations et les ramènent à la paix par la nécessité du commerce. Voilà, mon fils, ce qu'est un honnête négociant. » M. Roche a choisi l'industrie. Il en énumère les mérites avec non moins d'enthousiasme et à peine plus de simplicité. Il fabrique du pétrole. Il en fabrique des quantités considérables. Du département de

Meurthe-et-Moselle où sont installées ses usines, il en inonde le marché. Il emploie trente mille ouvriers. Il réalise des bénéfices énormes. Il a lui-même un fils, Henri, que nous verrons, après bien des traverses, épouser Mlle Suzanne de Touringe. Cette fille des marquis de Touringe s'appellera Mme Roche. Ainsi, princes et marquis, d'Aurec et Touringe, cette double lignée d'aristocrates se fondra dans l'unité roturière d'un ménage bourgeois. Et ce sera bien fait.

Donc M. Lavedan nous donne sa pièce nouvelle pour une « suite » de la précédente. On sait ce que valent ordinairement ces pièces qui font suite. En annonçant après *le Menteur*, *la Suite du Menteur*, ou, si l'on veut, après *le Mariage de Figaro*, *la Mère coupable*, l'auteur des *Deux Noblesses* faisait preuve non point, comme on le lui a reproché sans raison, de quelque suffisance, mais plutôt de modestie et de défiance à l'égard de son œuvre. Au surplus on aperçoit aisément le motif qui l'a déterminé à reprendre des personnages déjà connus. Il évitait ainsi la nécessité où il aurait été sans cela de se livrer à des présentations nouvelles.

C'était un avantage... Faible avantage, si on le compare aux inconvénients qui ont résulté pour M. Lavedan du choix de sa donnée première, et de cette fâcheuse inspiration qu'il a eue de rattacher la pièce nouvelle à l'ancienne.

Car d'abord nous avons le droit de nous demander où nous sommes et quand se passent les événements représentés sur la scène. C'est il y a deux ans que le prince d'Aurec était l'un des hommes dont on s'occupait le plus dans la haute société parisienne. Ses exploits avaient trop de retentissement et le souvenir nous en est resté trop présent, pour qu'il soit possible de nous donner le change et d'embrouiller les dates. Et il était trop jeune alors pour avoir déjà un très grand fils. Ce fils a aujourd'hui passé la quarantaine. Il est donc clair que nous sommes aux environs de 1930. M. Jacques Roche est un homme du xxe siècle. — Mais, d'autre part, tous les personnages qu'on a groupés autour de lui sont du xixe. Et pareillement toutes les questions avec lesquelles il se trouve aux prises. Ce député socialiste et mondain, orateur de réunions publiques et conducteur de cotillon, qui s'est préparé par

la comédie de salon aux succès de la tribune, il n'est pas seulement notre contemporain, mais c'est tel de nos contemporains que nous pourrions nommer. Cet autre, le légitimiste à poigne, qui a foi dans les moyens violents, coups de trique et coups de fusil, pour ramener « le Roy », n'est-il pas permis de penser qu'au xxe siècle l'espèce à laquelle il appartient sera une espèce disparue? Et peut-on croire qu'en ce temps-là les rapports entre ouvriers et patrons seront exactement tels que nous les avons vus dans toutes les grèves récentes? Au train dont marchent les choses et d'après la rapidité des transformations dont nous avons été déjà les témoins, on peut prévoir que la société où vivront nos fils différera beaucoup de celle que nous-mêmes nous aurons connue. Idées et préjugés, usages et langage, tout dans *les Deux Noblesses*, tout sauf l'attitude de Jacques Roche, est marqué à l'empreinte d'aujourd'hui. M. Lavedan, qui possède à un rare degré le sens de l'actualité, s'est fait une fois de plus le peintre de la société actuelle. Cela met dans sa pièce, et d'un bout à l'autre, une sorte de perpétuel anachronisme. Ce qu'on

nous y montre, c'est un homme de demain dans un cadre d'aujourd'hui.

Je n'insiste pas sur cette bizarrerie. J'admets qu'on ne pouvait l'éviter. Il eût été possible, au cours d'un roman, de nous faire un tableau de la société telle qu'on peut l'imaginer dans un avenir prochain, modifiée par le progrès des idées et le changement des mœurs. Au théâtre le spectacle de cette société en préparation nous eût sans cesse déconcertés. Ceci est beaucoup plus grave. M. Lavedan ne s'est pas contenté d'indiquer, comme avait fait Sedaine, sans s'y attarder et sans appuyer, la situation d'un homme qui a changé de nom et s'est éloigné de sa famille. Il a appuyé, au contraire, de toutes ses forces et de tout son poids. Il a développé cette situation. Il en a tiré consciencieusement les effets qu'elle comportait, Il en a étalé le contenu. Ce qu'elle contenait, hélas! c'était un mélodrame à la fois invraisemblable et vulgaire. Dès le premier acte, à certaine réplique, nous soupçonnons que M. Roche pourrait bien n'être pas celui qu'on pense, et qu'il y a dans cette famille un mystère. Comment le mystère a-t-il pu s'établir et s'épaissir

autour d'un homme aussi en vue qu'est le « Roi du pétrole » et dans un temps où les registres de l'état civil sont assez soigneusement tenus? On ne nous le dit pas. A partir de l'acte suivant, le mystère s'éclaircit; on nous révèle le secret de M. Roche: on nous le révèlera plus d'une fois; et à vrai dire on ne fera plus guère qu'y initier successivement les différentes personnes du drame.

C'est d'abord une certaine Mme Durieu, de son vrai nom princesse d'Aurec, à qui on apprend que son fils, qu'elle croyait mort, est vivant. Puis c'est aux ouvriers et encore c'est au marquis de Touringe qu'il faut apprendre l'identité de M. Roche. Ce jeu des pseudonymes devient l'occupation principale de tout ce monde. On se reconnaît. On se retrouve. Et en se retrouvant on ne manque pas de céder à une légitime émotion. Le fils tombe dans les bras de sa mère. Tous les dramatistes de ces derniers temps semblaient s'être ligués contre cette convention surannée de la « voix du sang ». L'auteur des *Deux Noblesses* n'a pas craint de rouvrir cette source de pathétique. — L'instrument de toutes ces reconnaissances,

c'est Moret, le méchant Moret, Moret le Traître. Celui-là est véritablement le produit direct, issu de la combinaison théâtrale dont s'est avisé M. Lavedan. Et il est bâti sur le modèle de tous ses confrères en traîtrise. Cet ancien agent de notre police devenu l'employé de confiance de M. Roche, dont il a surpris le secret, c'est justement le personnage ténébreux et qui opère dans l'ombre, l'homme qui sait tout, mélange de Rodin et d'Homodei. A la fin d'ailleurs sa méchanceté est punie, et, quand il se retire, honni de tous, tête basse et piteux, instinctivement nous attendons le trémolo à l'orchestre. Sans doute le mélodrame n'est en soi rien de méprisable. Il ne faudrait pourtant pas aller jusqu'à croire qu'il ait partout sa place. Il ne l'a surtout pas dans une comédie de mœurs et dans une pièce à thèse sociale. Si nous relevons ces invraisemblances, ces aventures extraordinaires et ces histoires à dormir debout, c'est qu'elles diminuent d'autant la portée de l'œuvre de M. Lavedan. Eh quoi! on prétend nous indiquer la règle de conduite qu'imposent à toute une catégorie de personnes les conditions de la vie moderne et le train de

notre société. Et cette vie, et cette société, c'est à travers ces imaginations fantastiques qu'on veut nous les faire reconnaître !

On peut s'étonner qu'un observateur aussi exact qu'est M. Lavedan, et qu'un écrivain à l'esprit si net, à la raillerie si aiguisée, à la « blague » si moderne, se soit complu dans de pareilles inventions. On signalerait de même, ici ou là, quelques effets un peu trop gros. M. Lavedan ne dédaigne pas au besoin le couplet ou, tout au moins, le trait patriotique. Le socialiste Moret étant venu à dire : « Il n'y a qu'un pays, » son interlocuteur complète ainsi la phrase, aux applaudissements des bons citoyens : « Oui... la France ! » Sur le mérite personnel, sur l'efficacité du travail, sur le progrès, sur les merveilles de l'industrie, sur le siècle des chemins de fer et du téléphone, on noterait des réflexions et maximes qui ne sont pas exemptes, disons... de solennité. C'est ainsi déjà qu'il était parlé dans *le Prince d'Aurec* des aïeux des gens de lettres qui « grattaient, pieds nus, la terre aride du moyen âge », et dans *Une Famille*, de l'explorateur, « à la fois prêtre, savant, soldat... missionnaire civil, qui

s'en va nous chercher de la patrie ». Dans cette dernière pièce un vieux serviteur fidèle était chargé de consoler une jeune fille par des propos enfantins et touchants. M. Lavedan n'est pas dupe de ces beautés. Effets de surprise, tirades déclamatoires, épisodes larmoyants, il sait aussi bien que nous tout ce qu'il y a dans ces moyens d'artificiel, de convenu et, s'il faut le dire, de commun. S'il les emploie, c'est par manière de concession, et pour satisfaire aux exigences du public. Ce public n'est pas composé de purs esprits. Il veut être ému, amusé, édifié, secoué. Il faut s'adresser à sa sensibilité ; il faut réveiller sa curiosité ; il faut frapper fort. Il faut... Eh bien ! non, il ne faut rien de tout cela. Et c'est l'erreur de M. Lavedan comme aussi bien de plusieurs autres, de prendre pour l'essence du théâtre ce qui n'en est que la fausse rhétorique. Ce qui est essentiel au théâtre, qui y crée l'intérêt, le mouvement, l'émotion, c'est la logique. Logique des sentiments et logique des situations. Cela est vrai surtout dans une pièce qui, comme *les Deux Noblesses*, doit aboutir à une démonstration. Nous voulons voir peu à peu la démonstration se faire, et dans les

termes mêmes où la question a été posée par l'auteur. Nous nous fâchons chaque fois que l'auteur sort de la question et que le sujet dévie. Nous avons trop souvent, dans *les Deux Noblesses*, à nous fâcher pour des raisons de ce genre. Et c'est ici le défaut fondamental de la pièce.

Prenons pour exemple cette intrigue de mariage entre Henri Roche et Suzanne de Touringe. Elle tient dans la pièce une grande place; elle en est le principal ressort. C'est l'aventure tant de fois remise au théâtre du roturier millionnaire qui épouse une aristocrate pauvre. Ces jeunes gens se disent tout ce que peuvent dire en pareil cas des jeunes gens résolus et réservés. Ils s'attendront. Ils seront fidèles l'un à l'autre. Ils combattront le mauvais vouloir de leurs parents avec une douce énergie et une énergique douceur. Ils n'avaient pas autre chose à dire. Ils ne pouvaient sortir de ces banalités. Nous donc, nous les accepterions avec résignation, si elles étaient nécessaires ou même utiles. Par malheur, non seulement elles ne servent à rien, mais il se trouve encore qu'elles vont contre le dessein de l'auteur et

contre l'objet de son drame. Tout ici devait tendre au triomphe des idées de M. Roche. Or quand est-ce que le marquis de Touringe consent au mariage? C'est quand il découvre la généalogie véritable du faux Roche. En sorte que ce n'est pas le fils de celui-ci qu'il accepte pour gendre, c'est le petit-fils du prince d'Aurec. La victoire reste en fin de compte au préjugé nobiliaire... Je n'ignore pas que, consultée sur la question de savoir quel nom portera le jeune ménage, Suzanne répond qu'elle s'appellera Mme Roche. Tout de même nous n'avons pas confiance. Henri, tout à l'heure, soupirait trop ardemment après les particules et les titres, avant même de savoir que la naissance l'en avait amplement pourvu. Il est de ceux qui au besoin se pareraient de titres d'emprunt, plutôt que d'en dédaigner qui sont leur propriété légitime. Puisque tout le monde d'ailleurs saura qu'il est prince, pourquoi est-ce qu'il s'en cacherait? Nous prévoyons le jour où Henri Roche s'appellera Roche précisément de la même manière que les Montmorency s'appelaient Bouchard.

Au moins dans les scènes où paraît M. Roche, dans ce qui le concerne personnellement, dans

ce qu'on nous apprend des circonstances de sa vie, la question est-elle serrée de plus près? Un noble s'est fait industriel : de cette situation quelles difficultés particulières ont résulté? Tel est bien le sujet dont M. Lavedan a lui-même fait choix. Supposez qu'il nous eût montré un noble rompant tout d'un coup et brusquement avec la société où il occupait une grande place, en sorte que les siens le désapprouvent, les hommes de sa caste le renient, et tous les autres le tiennent pour suspect. Nous aurions vu clairement à quelle sorte d'obstacles ce révolté s'allait heurter. Que s'il arrivait à mettre à néant ce concours de malveillances, son exemple pouvait en effet servir de leçon... Mais ce n'est pas ainsi que l'aventure nous est contée. Et de la façon dont elle est contée, elle ne prouve absolument rien. Le fils du prince d'Aurec a disparu tout enfant; on a perdu sa trace; on l'a oublié. Il arrive en Amérique, il démocratise son nom, il prend du travail. Il se fait remarquer par son mérite. Il épouse la fille de son patron, ce qui a été de tout temps la récompense des bons travailleurs, depuis qu'il y a une morale en action et une imagerie d'Épi-

nal. Il est revenu en France, où personne ne connaissait sa véritable identité, où il n'était pour tout le monde qu'un industriel comme un autre, plus actif seulement et plus habile. Il a fait prospérer ses affaires, réalisé des opérations avantageuses, organisé des sociétés de secours mutuels, fondé des institutions de prévoyance ; il vit en bon accord avec ses ouvriers, en dépit de quelques tiraillements... Qu'y a-t-il dans tout cela de particulier? Où aperçoit-on se dessiner le drame de l'aristocrate en rupture d'aristocratie? Ce n'est que la biographie d'un usinier quelconque ; — et, qu'il règne sur le pétrole ou qu'il soit maître de forges, cela n'importe pas.

Cette marque de l'aristocrate, allons-nous enfin la retrouver dans le caractère de Roche tel qu'on nous le présente ? Ce descendant tient-il par quelque lien à ceux de qui il descend ? Car s'il ne s'y rattache en aucune manière, qu'importe quel rang ceux-ci ont occupé de par le monde et s'ils furent princes ou artisans? — Le trait qui domine chez M. Roche c'est l'énergie. Il s'est, comme on dit, fait lui-même. Il est parti de rien. Il a conquis

à la force du poignet fortune et réputation. Cette énergie se retrouve dans tous les détails de sa conduite et dans chacune de ses paroles. Il est le même dans l'intérieur de sa vie privée et dans sa vie extérieure. Qu'il s'agisse du mariage de son fils ou de la paie de ses ouvriers, il n'hésite pas davantage. Il prend son parti tout de suite et il s'y tient. Son autorité, qui peut se faire douce, mais qui ne se laisse pas discuter, s'étend à toutes choses et à toutes gens. Il est de ceux qui ont l'habitude de commander et qui partout s'imposent. Cette énergie a été mise au service d'une intelligence remarquable. Vendre du pétrole, quand on en vend beaucoup, cela demande de l'esprit. Ce n'est pas un homme médiocre que ce M. Roche; et l'alliance de tant de facultés supérieures est en soi quelque chose de rare. — L'auteur a-t-il donc voulu nous donner à entendre que toutes ces brillantes qualités sont chez ce fils des preux un héritage de famille ? Serait-ce que les énergies accumulées d'une race fertile en hommes d'action éclatent sous cette forme nouvelle ? Est-ce l'âme du connétable qui revit chez le maréchal de l'industrie ? M. Lavedan a-

t-il voulu nous dire que les aristocrates du nom, par une sorte de mystérieux privilège, sont aussi les aristocrates de l'intelligence, qu'ils n'ont que le tort de laisser se perdre dans l'oisiveté des dons éminents et qu'ils pourraient, s'ils le voulaient et du jour où ils s'en donneraient la peine, devenir les maîtres de la société moderne ? Ce n'est guère probable. Mais alors qu'est-ce qu'il peut bien avoir voulu dire ?... Car, à mesure que nous essayons de suivre le raisonnement de l'auteur des *Deux Noblesses* et plus nous nous efforçons de saisir son argumentation, plus elle nous échappe.

Je crains bien que cela même ne soit arrivé à M. Lavedan, et que tel ne soit son cas. Il avait une idée, bonne ou mauvaise, et juste ou fausse, il nous restera à l'examiner. Il n'a pu lui faire prendre forme. Au moment de la traduire à la scène, elle lui a comme échappé. Alors il a fait accueil à ces expédients qui constituent comme le fonds de réserve de notre théâtre : intrigue matrimoniale, intrigue policière, vieux cadres, vieux moules, uniformes toujours prêts, qui s'imposent comme d'eux-mêmes à la pensée de l'écrivain. Il a laissé venir à lui tous

ces personnages de théâtre, êtres de raison dénués d'individualité précise, pures jeunes filles, jeunes hommes distingués, ouvriers qui prennent contre les conseillers du désordre le parti de leur patron, et ce patron enfin, l'homme juste et loyal, bon époux et bon père, digne par ses vertus de figurer parmi les ingénieurs du Gymnase, et tel qu'ils sont quand ils sortent de l'École polytechnique avec un bon numéro...

Jusqu'ici nous avons fait à M. Lavedan la part belle. Nous avons accepté sa thèse. Nous avons semblé l'admettre et semblé croire que les gentilshommes n'ont aujourd'hui rien d'autre à faire qu'à changer de nom et prendre du travail dans les ateliers. Nous pouvons maintenant discuter cette thèse et chercher quelle est la portée de ce conseil. M. Lavedan le déclare nettement : « C'est l'avenir de l'aristocratie. » L'avenir consisterait donc pour les nobles à se faire bourgeois... J'entends assez bien ce qu'ils trouveraient à répondre à M. Lavedan : « Vous êtes, Monsieur, un homme tout à fait aimable. Et il faut d'abord que nous vous rendions grâce pour cette sollicitude que vous nous témoignez.

Vous vous êtes beaucoup occupé de nous. Arrivant très jeune à la vie littéraire et jetant sur la société moderne votre clair regard d'observateur, il vous a semblé que la grande question qui se pose à notre époque est celle des destinées de la noblesse. Cela est flatteur pour nous, et nous venge des dédains de tant d'autres qui affectent de nous tenir pour quantité négligeable. Vous faites mieux. Vous nous ouvrez les rangs de votre bourgeoisie. Vous consentez à nous y admettre. Vous êtes accueillant. Même vous nous offrez une place dans vos maisons de commerce et un emploi dans vos fabriques. Vous nous invitez à participer à vos bénéfices. Vous nous exhortez à gagner de l'argent. « Enrichissez-vous, » disait un ministre qui était des vôtres. C'est l'idéal que vous nous proposez. Et l'important est sans doute d'avoir un idéal... Permettez-nous cependant de réfléchir et de peser les avantages que vous nous offrez. Êtes-vous bien sûr d'abord que nous ayons aussi complètement perdu toute espèce de prestige ? S'il en est ainsi, comment se fait-il qu'on voie encore, à la date d'aujourd'hui, tant de bonshommes Poirier donner leur fille avec la forte

somme à Gaston de Presles? Et pourquoi est-ce qu'on rencontre dans votre littérature tant de ducs et de marquis, et non seulement dans le théâtre de M. Dumas ou dans les drames de M. Ohnet, mais dans les pièces les plus récentes et dans des romans qui ne sont pas tous des romans feuilletons ? Êtes-vous sûr que cette bourgeoisie, que vous avez bien raison de défendre puisque vous en êtes, soit tout à fait à l'abri des reproches que vous nous adressez ? Les oisifs, dont certes il n'y a que trop dans notre temps, sont-ils tous des oisifs titrés ? Tous les décavés qui font couronne autour des tables de jeu sont-ils des décavés qui avaient des ancêtres aux croisades ? Et tous les fils de famille sont-ils fils de familles princières ? Vous avez vos dynasties bourgeoises comme nous avons les nôtres. Regardez un peu, autour de vous, comment elles finissent. Vous nous reprochez d'être le passé. Avez-vous donc pleine confiance que l'avenir vous appartiendra? Pourtant il y a des signes inquiétants, comprenez : qui nous inquiètent pour vous. Dans vos cadres se font entendre on ne sait quels sourds craquements. Un nouvel ordre grandit

et monte tous les jours, qui ne vous aime guère plus qu'il ne nous aime. Peut-être consentirions-nous à changer de bateau, mais à condition que le bateau pût nous porter et qu'il n'eût point d'avaries ! Que s'il faut finir, nous préférons finir tout entiers, étant restés nous-mêmes jusqu'à la fin. » — Ce langage ne serait pas dépourvu de toute apparence de bon sens. Des gens qu'on invite à renoncer à leur état civil ont le droit de discuter. « Nos enfants, disait l'honnête M. Sorbier, verront des comtes notaires, des marquis magistrats, des vicomtes chimistes et des ducs médecins. » Même cela s'est déjà vu, et M. Sorbier constatait seulement un fait. Il ajoutait : « Il faudra que l'aristocratie se mette à travailler comme le commun des mortels, si elle ne veut pas disparaître. » C'est ici que ce raisonneur cessait de raisonner très serré. Le jour en effet où le mouvement déjà commencé s'achèvera, sera justement le dernier jour de la noblesse. Quand tous les gentilshommes seront devenus des messieurs Roche, c'est alors que l'aristocratie aura disparu. Et c'est bien de quoi il s'agit. On propose à l'aristocratie de se régénérer par voie

d'extinction. On lui offre la mort ; hélas ! et ce n'est pas la mort sans phrases.

Car l'auteur des *Deux Noblesses* va beaucoup plus loin que n'allait celui du *Prince d'Aurec*. Celui-ci se contentait de reprocher à une aristocratie frivole de gâcher un patrimoine de gloire. Dans la pièce nouvelle, c'est le principe même de toute noblesse et c'est la raison d'être de toute aristocratie qui est contestée. Alors, nous cessons de comprendre. Les personnages du drame tiennent des propos dont il est heureux que l'auteur n'ait pas à porter la responsabilité. Le jeune Roche ayant émis cette opinion qu'il serait assez fier de porter quelqu'un de ces noms retentissants et fameux dans l'histoire, son père lui répond : « J'aime mieux Roche. » Ici le doute n'est pas permis. Cette réponse est la réponse d'un imbécile. On entend dire de ces choses chaque année dans les séances du Conseil municipal, quand s'y discutent les propositions tendant à changer le nom des rues. Le roi du pétrole ajoute : « Tu veux de la gloire : il faut t'en faire une. Il ne faut pas prendre celle d'un monsieur qui vivait il y a quatre cents ans. » Décidément, Roche

n'est encore qu'un pseudonyme : c'est le pseudonyme de M. Homais.

... Les temps sont-ils donc révolus, et va-t-elle disparaître cette noblesse dont les rangs chaque jour s'éclaircissent et qui a de moins en moins de part aux affaires du pays ? Cela est probable. Mais de la voir disparaître nous ne nous réjouirons pas ; et plusieurs qui n'en faisaient pas partie auront pour elle un mot d'adieu et l'accompagneront d'un regret. Elle n'était plus qu'une classe décorative ; au moins fut-ce un brillant décor et qu'on ne remplacera pas. Nos âmes ne sont pas encore tellement obscurcies par l'infatuation démocratique que nous soyons devenus incapables d'apprécier ce qui est délicat, raffiné et qui brille. Ses titres ne ressemblaient plus à rien de réel et n'étaient qu'autant de souvenirs ; mais, à mesure qu'un à un et l'un après l'autre s'en vont tous les souvenirs d'autrefois, ces souvenirs nous deviennent plus chers. Pour les services rendus jadis par leurs pères, ces gentilshommes méritaient sans doute d'être traités avec quelque indulgence. Et peut-être jusqu'aujourd'hui la noblesse avait-elle conservé une raison d'être et

quelque utilité. Elle était signe et symbole de quelque chose. Elle témoignait de façon matérielle et visible, pour ainsi dire, que nous ne sommes pas un peuple né d'hier, comme ces villes d'Amérique qu'on voit tout à coup surgir au-dessus du sol où elles n'ont pas de racines. Mais nous avons, nous autres gens de France, une histoire et des traditions et nous tenons par des racines lointaines au sol sacré.

Qui sait si la noblesse n'avait pas encore un rôle à jouer? La société moderne est en rapide transformation et en profond travail. Elle n'a pas trop de toutes ses forces. La question se pose surtout entre la classe bourgeoise et la classe populaire; et nous bourgeois, trop engagés dans la lutte, nous ne pouvons juger avec assez de désintéressement et voir assez clair dans l'avenir. Mais l'aristocratie est en dehors de la mêlée. Elle est étrangère à nos préjugés, indifférente à nos rancunes, élevée presque au-dessus de nos timidités. Elle est mieux placée pour discerner où nous allons. Peut-être lui eût-il appartenu de nous guider vers l'avenir, elle qui vient du passé, et de préparer les temps nouveaux. Idéal, si l'on veut, et chimère. Mais,

puisqu'il s'agissait de renseigner l'aristocratie sur la conduite qu'elle doit tenir, c'était le cas de lui recommander une chimère qui aurait eu sa noblesse et de lui prêcher un idéal qui fût aristocratique.

M. HENRI LAVEDAN : *VIVEURS*

M. MAURICE DONNAY : *AMANTS*

Les deux pièces que jouent en ce moment le Vaudeville et la Renaissance, avec un succès que je m'empresse de constater, présentent de frappantes analogies. Elles sont, sinon peut-être de même qualité, du moins de même genre. L'auteur de *Viveurs* et celui d'*Amants* écrivent l'un et l'autre à *la Vie parisienne ;* M. Henri Lavedan est suffisamment connu, et j'ai eu l'occasion de dire maintes fois le cas que je fais de son grand talent. M. Maurice Donnay a été l'un des fantaisistes les plus appréciés du Chat-Noir, et il est, sauf erreur sur ce point d'histoire littéraire, l'inventeur de la fable-express. M. Donnay a plus de goût pour les grâces compliquées et fuyantes de l'ironie ; M. Lavedan sait mieux faire cingler la satire.

M. Donnay est poète, et son dialogue s'accompagne en sourdine d'on ne sait quelle musique de langueur et de volupté. M. Lavedan est moraliste. Ils sont tous deux par profession des hommes d'esprit. Nous pouvons donc, d'après les spécimens que nous en apportent ces écrivains autorisés, nous faire une idée de ce « genre parisien » qui certes ne date pas d'aujourd'hui, mais auquel va la faveur, et qui est, semble-t-il, le dernier cri de la modernité au théâtre.

Ce qu'il y a d'abord de bien parisien dans le théâtre parisien, c'est le décor. Nous sommes tout de suite avertis que le lieu de la scène est à Paris et non pas ailleurs. C'est le salon d'essayage du couturier en renom, celui de Doucet, pour être tout à fait précis, et non pas celui de tel autre parmi ses rivaux fameux. C'est la salle commune d'un restaurant de nuit. C'est le salon d'attente du médecin des dames. C'est le hall ou c'est la salle des fêtes d'un petit hôtel de femme galante dans les quartiers neufs : on pend la crémaillère, on soupe par petites tables, l'orchestre des tziganes sévit. Il est aisé de voir que cette mine est inépuisable. On pourra une

autre fois nous mener chez la modiste, chez la lingère, chez la corsetière, chez la manicure ou chez la doucheuse. C'est une occasion d'initier les moins mondains d'entre nous à tous les raffinements du luxe moderne ; on expose sous nos yeux charmés meubles et tentures, rubans, mousselines, des étoffes très Liberty, des amours de canapés, un lit merveilleusement suggestif. Mais ce que nous aimons surtout dans ces gracieuses exhibitions, c'est qu'on nous y montre des femmes qui se déshabillent. Ce point est essentiel, et pas plus dans *Amants* que dans *Viveurs*, on n'a eu garde de l'omettre. A la Renaissance, c'est Mme Jeanne Granier que nous avons le plaisir très vif de voir en corset; au Vaudeville, c'est non seulement Mme Réjane, mais plusieurs autres dames aussi, pareillement jeunes, jolies et faites à ravir. Nous ne nous en plaignons pas. Certes non ! Et si nous avons quelque regret, c'est plutôt de ce que la beauté de ces dames s'enferme encore dans la prison du corset. Mais il faut laisser quelque chose à faire au théâtre de demain. Décor et figuration s'unissent pour former un ensemble séduisant, pimpant, émoustillant. C'est un

cadre tout de gaieté, de clarté, d'élégance et de coquetterie. Cela est très important. Cela crée une atmosphère. On sait que les choses, suivant l'atmosphère où elles baignent, changent de valeur et de signification. Dans tout autre cadre, les tableaux qu'on va nous présenter nous répugneraient. Nous ne supporterions pas ces personnages ignobles exprimant dans un langage approprié des sentiments ignobles. Le parisianisme fait tout passer. C'est le pavillon qui couvre la marchandise. Grâce au prestige de l'étiquette moderne, les pires vilenies se teintent de nuances charmantes et acquièrent cette délicatesse que toute la presse — un peu sévère peut-être pour M. Lavedan et volontiers malveillante aux situations acquises — a célébrée surtout dans la pièce de M. Donnay.

Dans ce décor, le Paris qui prend place, c'est naturellement le Paris qui s'amuse, le seul qui compte au surplus; car pour ce qui est de l'autre, du Paris qui travaille, qui pense, qui vit, le théâtre ne lui fait guère l'honneur de s'occuper de lui. *Amants* nous ouvre le monde de la galanterie, qui d'ailleurs n'a pas l'air d'avoir beaucoup changé depuis le temps du

Demi-Monde. Claudine Rozay y occupe une jolie situation, ayant de la tenue et certaines vertus bourgeoises. Elle a pour protecteur le comte de Puyseux. Son amant, Georges Vetheuil, est l'ironique tendre, le doux sceptique qui se moque de soi comme des autres, le bon blagueur de qui la blague commence par lui-même. Ce type paraîtrait partout ailleurs un peu trop passé de mode et défraîchi ; sur le boulevard il continue d'être bien vu. Le boulevard est plus conservateur qu'on ne croit. Puis c'est un lot de filles de marque inférieure. *Viveurs* nous introduit dans le monde de la bourgeoisie qui fait la fête. Voici Dupallet, le « vieux marcheur » ; Paul Salomon, le « faux juif » ; homme de bourse et homme de plaisir ; Guénosa, le docteur exotique, vendeur d'orviétan pour une clientèle de surmenés et de détraqués ; Morvilette, le vulgaire souteneur ; Mme Blandain, une dame qui monte sur les tables où l'on soupe ; Alice Guénosa, la vierge pour tableaux vivants ; Paf, l'androgyne ; plus un certain nombre de fêtards sans physionomie fort originale et de noceuses à la douzaine. Vous pensez à part vous : Quel vilain monde !

Notez qu'on ne vous le donne pas pour être du joli monde. On vous le donne seulement pour être du monde parisien. Il n'y a rien à dire.

Entre ces personnages quelles situations peuvent naître, et quels sentiments s'exprimer ? Quels sujets d'étude s'offrent à l'observateur ? De toute évidence il n'y en a que deux. L'un consiste à savoir comment se noue une liaison et, suivant le terme encore usité, « comment on se colle ». C'est celui des deux qui « rend » le moins ; car ici les préliminaires ne sont ni très longs ni très compliqués. L'autre consiste à savoir comment on se quitte, comment on se lâche, ainsi qu'on disait hier, ou, pour parler le langage d'aujourd'hui, « comment on se plaque ». Ce second sujet est très riche. Car il arrive qu'un des amants se cramponne ; et alors c'est une source abondante de développements. Entre temps on nous initie à des nuances de sentiments qui sont peu connues, parce qu'en effet elles sont assez particulières. Par exemple, vous ne vous êtes peut-être jamais demandé quel est exactement l'état d'esprit d'une femme entretenue, qui, étant une femme entretenue « honnête », se trouve

partagée entre ses devoirs et son amour, voudrait ménager les intérêts de sa situation sans renoncer au souci de son idéal, et rester fidèle à son protecteur en gardant tout de même son amant de cœur. Une conscience scrupuleuse nous crée bien des embarras. — Et j'admire comme un autre le grand art de faire quelque chose de rien. Le troisième acte d'*Amants* est celui auquel on a généralement trouvé le plus de saveur. Claudine Rozay vient de donner un grand dîner. Elle se retire dans sa chambre à coucher. Puyseux, qui l'y a suivie, voudrait lui donner les marques d'une passion restée aussi ardente qu'aux premiers jours. Mais elle est très fatiguée. Elle se refuse. Puyseux sort par une porte, Vetheuil rentre par l'autre. Il a attendu pendant une heure sous la neige. Cela vaudrait une récompense. Mais décidément Claudine est trop fatiguée. Vetheuil s'en va comme il était venu. C'est tout. Tel est l'épisode sur lequel on a, une demi-heure durant, tenu fixée notre attention. Je vous assure que je dis la vérité. Au surplus vous irez y voir. Et je vous y engage, car je ne suis pas de ces critiques qui s'efforcent d'empêcher le public

d'aller voir les pièces et qui font donc comme s'ils prenaient un peu d'argent dans la poche des auteurs.

Il est clair que ce genre de littérature exige une langue spéciale, qui est encore du français, si l'on veut, mais qui ne saurait être le français de toute la France. Puisque les provinces ont leur patois, on ne voit pas pourquoi Paris n'aurait pas le sien. Le patois de Paris a ceci de commun avec les autres patois qu'il est à peu près inintelligible à tous ceux qui ne sont pas de la localité. Il est en continuelle transformation, changeant d'une saison à la saison suivante; chaque hiver on y constate, comme dans Paris même, de nouveaux embellissements. Ce qui le caractérise, c'est la complication. Le surchauffement de l'existence, le détraquement des nerfs, la fièvre des cerveaux s'y traduisent par la hardiesse des métaphores et l'imprévu des tropes. C'est du Marivaux exaspéré, et plus souvent du Mascarille. Les sous-entendus en sont une des grâces les moins contestables. Les personnes qui possèdent la clé de ce langage ont l'esprit continûment tourné vers le double sens grivois des mots. Cela

d'ailleurs sans préjudice des mots crus et des gros mots. On y appelle les choses et les gens par les termes dont on les désigne sur les boulevards extérieurs et dans les bals de barrière. C'est pourquoi ceux qui fréquentent peu dans ces endroits ont parfois des hésitations et voudraient recourir au dictionnaire. Je ne nie pas, du reste, que l'auteur dramatique n'ait le devoir de faire parler à ses personnages la langue qu'ils parleraient dans la vie réelle. Cela nous renseigne sur l'essence de cet esprit parisien dont nous sommes fiers, et que, je le crains, la province nous envie. Ici, le dernier mot de l'élégance et du raffinement, c'est le raffinement dans la grossièreté.

Le théâtre parisien n'est pas incompatible avec la morale. Il en a une, que les auteurs ne se contentent pas d'y laisser comme enfermée, mais qu'ils prennent soin de dégager et de formuler. Car s'ils nous présentent des tableaux plutôt frivoles et des images plutôt décolletées, ce n'est pas, comme on pourrait croire, pour satisfaire une curiosité vaine ou malsaine, c'est pour nous exhorter au bien. S'ils nous montrent ce monde tel qu'il est,

avec complaisance, mais sans atténuations, c'est pour le flétrir. M. Donnay ne flétrit pas beaucoup; ce n'est pas sa manière. Au moment où il va nous livrer sa philosophie, une sarabande joyeuse envahit la scène et lui coupe son effet. Il a néanmoins à l'adresse de ses pantins et de ses fantoches des mots sévères. Chez M. Lavedan le parti pris de moraliser est très sensible. Tous les reproches qu'on peut adresser aux viveurs et à leurs historiographes, il les exprime au cours de sa pièce, avec force et sincérité. Au dernier acte Mme Blandain, dans un morceau d'une âpre éloquence, dénonce le vide de cette vie absurde et donne à ses amis leur vrai nom : ce sont des voyous. Cela est très bien dit. On s'étonne seulement que ce soit Mme Blandain qui le dise. On est surpris que ces belles idées aient pu germer dans sa pauvre cervelle. Évidemment elle manque d'autorité. Peut-être aussi faut-il craindre que les personnes qui viendront entendre *Viveurs* n'y soient pas venues précisément dans l'intention d'être édifiées, qu'elles ne soient pas dans les dispositions les meilleures pour goûter une leçon de morale, que la tirade de Mme Blandain

ne leur fasse l'effet d'un sermon et que, dans leur langage irrespectueux, elles ne qualifient ce sermon d'être « rasant ». Elles auront tort. Mais au théâtre ce ne sont pas les conclusions qui importent, c'est ce qui les précède. D'honnêtes réflexions ont moins de portée que des exhibitions et un dialogue qui ne l'étaient guère. Nous n'avons pas confiance. Même ces éclats de voix nous paraissent un peu déplacés et inutiles. Il se pourrait qu'il y eût moins d'importance que ne le croit M. Lavedan à ce que les fêtards ne fissent plus la fête. Car, qu'est-ce qu'ils pourraient bien faire? La vraie morale consiste à les laisser s'agiter dans leur coin et à ne pas encombrer du récit de leurs piètres exploits les journaux, les romans et les scènes de théâtre. Il y a en haut et en bas des sociétés une écume et une boue; à les remuer, ce qu'on gagne c'est uniquement de nous en éclabousser.

Ce que je viens de dire s'appliquerait aussi bien au genre parisien dans le roman. Je n'oublie pas que nous sommes au théâtre. Mais le système dramatique usité pour ces sortes de pièces est connu. Il consiste à rapprocher des scènes qui se suivent au hasard et sans lien, à

prêter aux personnages un dialogue factice, où nous retrouvons sans cesse les idées de l'auteur, les mots de l'auteur, l'esprit de l'auteur, quand ce n'est pas cette espèce de drôlerie anonyme et uniforme que la mode impose à un même moment à tous les professionnels en guise d'esprit. Si le théâtre parisien marque un progrès en ce sens qu'on nous y fait entendre et voir des choses de plus en plus scabreuses, au point de vue de l'art spécial du théâtre il n'apporte aucune nouveauté utile. Je suis loin d'ailleurs de contester la légitimité du genre, et je crains qu'on ne soit injuste quand on en étudie les spécimens comme on ferait pour une comédie. Ce sont les tendances du public qui créent les genres. Après un long temps de faveur l'opérette est démodée; elle a cessé de plaire. L'importante clientèle qui y trouvait jadis un moyen agréable de passer ses soirées devra aux pièces parisiennes la même espèce de satisfactions que l'opérette ne sait plus lui procurer.

Il faut bien que les gens s'amusent. Et il n'y aurait pas lieu de se fâcher, si l'on ne voyait des écrivains d'un réel talent se dépenser dans un genre indigne d'eux, qu'ils devraient abandon-

ner aux simples faiseurs. Nous formons, en terminant, ce souhait d'avoir bientôt à applaudir M. Lavedan, comme nous l'avons déjà fait, pour quelque belle comédie où il aura mis tout ce qu'il y a en lui de verve, d'esprit mordant, de justesse d'observation et de pénétration morale.

M. FRANÇOIS DE CUREL

L'AMOUR BRODE

En écrivant *l'Amour brode* M. François de Curel s'est trompé. Il s'est trompé comme nous aimons que se trompent les gens de talent. C'est une erreur entière, complète, absolue et sans nuances. Si M. de Curel avait fait une pièce passable, d'une bonne médiocrité courante, cela nous eût affligés et inquiétés. D'un succès d'estime il fut sorti amoindri. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Oh ! non. Il est de ces erreurs énormes qu'un artiste *doit* avoir commises une fois dans sa carrière. M. de Curel a payé son tribut. Il est en règle. *L'Amour brode* est une pièce franchement détestable. Voilà qui est excellent.

Ce n'est pas ici la conception première qui est défectueuse. M. de Curel a mis la main sur un

beau sujet de pièce. Il a porté à la scène un problème de morale très curieux, très intéressant, d'une application suffisamment générale, et auquel il donne une solution tout à fait judicieuse. C'est l'exécution qui l'a trahi. De son idée il n'a pas trouvé la forme scénique. Cela n'est pas sorti. Cela n'est pas venu. « L'amour brode! dit un personnage. Pour le quart d'heure, tu tiens les couleurs éclatantes, mais prends garde! Souvent la nuit défait le travail du jour! Demain tu peux ne plus trouver qu'un modeste canevas... » Ailleurs : « J'ai été entraînée, j'ai éprouvé un emballement; ce sont ses yeux, ses maudits yeux qui en sont cause. Au fond, je le connais fort peu. C'est vrai, cela. On se monte la tête pour un homme, on met son honneur à sa merci; on en rêve pendant des jours, des mois, des années; et si, par hasard, on se demande : Vaut-il seulement la peine de m'occuper pendant une minute? on est bien embarrassée pour répondre, car on ne l'a jamais étudié que... dans un vertige. » Et encore : « Il y a dans tout amoureux un adorable histrion qui fanfaronne et cabotine, mendie l'approbation de deux beaux yeux, et s'imagine rester en-dessous

de la vérité quand il l'enfle outrageusement. » Tout cela est très clair et juste autant qu'il est clair, joliment et spirituellement dit. L'amour brode un tissu d'illusions le plus séduisant qui soit et le plus décevant. Il enjolive des choses très vilaines. Il nous trompe sur les autres et sur nous-mêmes. Nous sommes prêts, dans une minute d'enthousiasme, à engager notre vie tout entière ; nous ne rêvons que sacrifice, dévouement, désintéressement, abnégation. Et l'être à qui nous faisons ce don entier de nous-mêmes nous en paraît bien digne, étant d'une espèce particulière et véritablement unique. Puis, le désenchantement vient. Il vient parfois très vite. Il vient si complet que nous ne comprenons plus même comment nous avons pu être si aveugles et de quelle duperie nous avons été victimes. C'est l'histoire de beaucoup de mariages d'amour et d'un nombre considérable d'unions libres. C'est l'histoire de toutes les femmes qui, ayant trompé leur mari, s'aperçoivent, un peu tard, que l'amant n'est ni moins sot, ni moins ridicule, ni moins égoïste et qu'il est plus méprisable. Quelques-unes s'en tiennent à cette déception : mais elles sont rares. Et c'est enfin ;

l'éternelle histoire du réveil après le rêve, si douloureuse que, faute de pouvoir rêver toujours, d'aucuns pensent que le mieux est de ne jamais connaître le rêve.

Une étude des illusions de l'amour et des déceptions qui peuvent suivre est quelque chose de très général. Voici qui est un peu plus particulier. C'est l'étude d'âmes romanesques, éprises d'un idéal placé très haut, si haut qu'elles s'épuisent en vains efforts pour l'atteindre, et retombent meurtries, incapables d'un bonheur vulgaire et peut-être même d'une moralité moyenne. En recherchant le mieux, elles ont désappris le bien. Cela n'est pas si rare qu'on pourrait le croire. Il y a des gens, et nous en connaissons tous, qui ne sont capables que de résolutions extrêmes, de dévouements sublimes et d'abnégations extraordinaires, tout à fait impropres d'ailleurs à ces menus sacrifices et à ces petites concessions dont est faite la vie quotidienne. Partisans du tout ou rien, il leur faut l'héroïsme et le martyre ; hors de quoi ils dédaignent de médiocres efforts, véritablement indignes d'eux. Demandez-leur un dévouement inouï et sur lequel leur imagination puisse

s'exciter : comme par exemple de se jeter au feu pour vous, ou d'avaler des sabres en travers. Ne leur demandez pas, ou de vous prêter cent sous ou de vous sacrifier une manie. Pour qui les prend-on ? Et d'où vient qu'on demande à ces aristocrates de la moralité l'humble pratique des vertus bourgeoises ? — Cet état d'esprit est peut-être une des plus ingénieuses métamorphoses dont se soient avisés l'égoïsme et la couardise.

Car d'abord il est infiniment rare que nous ayons à demander aux gens de se jeter au feu pour nous. Les épisodes tragiques dans la vie n'apparaissent qu'à des intervalles très espacés. Il y a donc beaucoup de chances pour que les velléités magnifiques de ces exaltés ne trouvent pas leur emploi. Elles restent à l'état de velléités, faute d'occasions pour passer en actes. — Mais ensuite nous ne nous connaissons nous-mêmes qu'après l'épreuve faite de nos forces. Qu'est-ce donc qui prouve que ces chercheurs d'idéal seraient, l'occasion venue, en mesure de conformer leurs actes avec de si belles aspirations ? Le nombre est grand des héros en chambre qui, les pieds sur les chenêts, refont

le plan des campagnes et gagnent les batailles perdues par les Napoléons. Ce sont les mêmes qui sur le champ de bataille sont le plus cruellement sujets à ces inconvénients auxquels on dit que les jeunes recrues n'échappent guère. Nobles phrases, dit quelque part M. de Curel, qui préparent de piètres défaites ! Rentrées piteuses de héros majestueux ! — Et enfin, si cet idéal était un faux idéal ! Car il est vrai qu'il ne faut pas se traîner terre à terre. Mais encore ne faut-il pas perdre pied et loger ses ambitions dans les nuages. Défions-nous de ce qui est compliqué et rare. Il y a une sorte de poésie frelatée où se complaisent des âmes peu saines. On voit avec stupeur que des époques tout entières en ont été dupes. C'est celle par exemple qui dans une époque, comme l'époque romantique, a troublé tant de cervelles. Idéal ! que de vilenies on a commises en ton nom ! Et quelle tristesse poignante peut être celle des esprits désabusés qui se trouvent tout d'un coup en présence des conséquences pratiques, positives et pitoyables, issues de leur chimère.

Je pense donc qu'avec ces deux éléments : les illusions que crée l'amour, les déceptions

que cause un idéal chimérique, il y avait une belle pièce à faire, à moins que ce ne fût un beau roman.

Ce faux idéal s'est logé dans la tête de deux jeunes gens, dont on va nous conter la déplorable histoire. Gabrielle de Guimont est un type de névrosée, une des variétés, et non la plus séduisante, de la détraquée moderne. Elle a commencé par être une jeune fille exaltée et fantasque « genre artiste ». Elle s'est éprise d'un jeune homme, Charles de Méran, beau danseur et beau parleur. Puisqu'elle l'aimait, elle le lui a dit. Mais il paraît qu'elle le lui a dit avec trop de conviction. « Nous dansions, j'étais serrée contre sa poitrine, et, tout en murmurant mon aveu, je guettais ce regard qui m'émouvait tant. Hélas ! à mesure que je parlais, les yeux si remplis de détresse, les yeux qui mendiaient le dévouement d'une âme, les yeux qui m'ensorcelaient n'exprimaient plus que la surprise et l'ennui. » Rebutée par le jeune homme, elle en a épousé un vieux. Elle nous explique les raisons de ce mariage disproportionné en des termes qui la rendent tout de suite sympathique. « Ses attentions, dit-elle en parlant de

son mari, son amabilité, en faisaient ce qu'au couvent nous appelions un vieillard libidineux. » Elle a épousé le vieillard libidineux, qui, en fait, était un homme excellent, honnête et réservé, aimable et rempli de tact au point d'être mort à peu de temps de là. Gabrielle avait d'ailleurs revu Méran. Elle était même allée chez lui. Mais, cette fois, c'est le jeune homme qui avait témoigné d'une ardeur trop effrayante. Gabrielle s'est sauvée à temps. Puis elle n'a plus eu de nouvelles de Méran. Puis, un beau jour, en lisant dans *le Figaro* les faits divers, elle a appris que Méran, ruiné, avait tenté de se suicider. Elle lui a fait parvenir un secours anonyme ; elle l'a prié de venir la voir. Elle vit à Paris avec de bons vieillards ridicules et niais : l'oncle Raphaël et la tante Agnès, Philémon et Baucis. Elle a pour amie et pour confidente l'obligeante Emma, personne mûre, restée fille, qui connaît la vie, les hommes et parmi les hommes plus spécialement les militaires.

Autre exalté : Charles Méran. Celui-ci est le type du héros romantique dans toute son horreur. J'imagine qu'il aura fait de mauvaises lectures qui lui auront brouillé la cervelle. Il ne dit

rien et ne fait rien, sauf ce qui passe dans les livres pour être distingué. Il y a dans son histoire une belle page ; il y fait de si fréquentes allusions, et on s'y reporte autour de lui avec tant de complaisance qu'il est facile de voir que l'exploit de Charles Méran est pour tous ces gens une de ces nobles actions qui méritent d'être citées en exemple aux hommes. Voici cet exploit. Un capitaine de chasseurs, amant d'Emma, étant devenu, sans aucune espèce de raisons, jaloux de Méran, alors tout jeune et frais échappé du collège, lui a envoyé des témoins. Notez que Méran ne songeait nullement à Emma. Il a accepté la provocation. Il s'est battu. Pourquoi ? Vous chercheriez vainement le mobile qui l'y a poussé. La seule explication qu'on puisse donner est celle-ci : « Il s'est battu pour ne pas compromettre Emma... » Il a reçu un coup d'épée. Cela fait, d'autres à sa place auraient réclamé une récompense déshonnête. Lui n'a rien demandé ou même rien accepté. C'est Gabrielle qu'il aimait. Et celle-ci aurait voulu devenir sa femme. Il l'a repoussée, vous savez comment, mais vous ne savez pas pourquoi, ni lui ne le savait, ni personne ne le

saura jamais. Quand Gabrielle s'est mariée, il a été désespéré. Pour s'étourdir, il a fait la fête. Cela est classique. Mais, à force de s'étourdir et après deux années employées à se consoler, il s'est aperçu que les consolations coûtent cher dans cette vallée de larmes qu'est le monde : il était complètement ruiné. Alors il a allumé un réchaud. Moyen un peu suranné et auquel, d'ailleurs, il ne faut pas se fier. Car Méran a réchappé et aujourd'hui il ne s'en porte pas sensiblement plus mal.

Gabrielle offre à Méran de l'épouser : elle est riche pour deux. Méran n'hésite pas. Il refuse. Gabrielle l'admire. Mais comment arriver à forcer Méran à ce mariage? Comment venir à bout de cet honneur farouche et de cette délicatesse intransigeante? C'est ici qu'un peu de psychologie n'est pas inutile. Gabrielle réfléchit : puisque Méran est l'homme des grands sacrifices, il faut lui persuader qu'en m'épousant il est mon sauveur. Et tout de suite elle invente un scénario. Elle charge Emma d'aller dire à Méran qu'elle a commis une faute, que les conséquences de cette faute s'annoncent déjà, et qu'il faut donc que celui-ci se hâte, en

l'épousant, de légitimer l'enfant d'un autre. En vérité, la femme qui s'avise de ce petit arrangement n'est pas une femme ordinaire.

Le premier acte où cette situation est exposée et posée est de beaucoup le meilleur des trois. La partie n'était encore que compromise. Au second acte, les choses se sont tout à fait gâtées.

Nous sommes dans la mansarde du jeune homme pauvre. Emma est venue de la part de Gabrielle pour faire l'étrange commission dont celle-ci l'avait chargée. Mais afin de ne pas chagriner Méran, elle l'a prévenu qu'il n'y avait dans toute cette histoire pas un mot de vrai et que c'était pure comédie. Gabrielle arrive ensuite afin de juger par elle-même de l'effet produit sur Méran... A partir de ce moment, il n'y a plus entre les deux principaux interlocuteurs que le dialogue le plus fou, ou, ce qui est plus grave, le plus incompréhensible. Je sais bien que Gabrielle et Méran sont deux détraqués, et qu'on ne peut donc les faire parler comme des êtres raisonnables. Mais encore faut-il que leur absurdité soit intelligible. Le spectacle de l'incohérence toute pure et du simple délire ne peut

se supporter à la scène. Il faut que je puisse m'expliquer quels motifs, si insensés soient-ils, font agir les personnages. Mais ici cela est absolument impossible. D'où vient, à quoi rime ce que disent ces gens et ce qu'ils font ? On ne sait pas. On ne voit pas. On est dans la nuit noire...

Donc Méran dit à Gabrielle qu'il accepte la situation. Il se dévouera afin de sauver l'honneur de celle-ci. Notez que c'est ce qu'elle désirait. Or elle se fâche. Elle se fâche parce que Méran fait preuve de trop de résignation. Il aurait dû se révolter, s'indigner, crier, frapper peut-être. Il aurait dû traiter Gabrielle « comme une fille ». C'est ce qu'elle attendait, et ce qu'elle espérait. Elle voulait être « traitée comme une fille ». Elle était venue pour cela. Elle est très déçue... Alors elle insiste, elle assure à Méran que ce qu'on lui a conté est non pas imaginaire, mais vrai. Elle fait tant que Méran finit par le croire. Enfin celui-ci s'indigne, pousse de grands cris, jette de grands mots. Il écume. Que faut-il de plus à Gabrielle? Elle n'est tout de même pas contente. Cette fois-là elle ne voulait pas qu'il se fâchât. Elle ne voulait plus être « traitée

comme une fille ». Mais comment veut-on que nous suivions ces revirements? Que les girouettes tournent sans qu'on nous convie à suivre leurs évolutions fantaisistes... Aussi bien ni Méran, ni un plus habile ne pourrait se reconnaître dans ce va-et-vient de mensonges. Qui est-ce qui ment d'Emma ou de Gabrielle? Et quand est-ce que Gabrielle ment et quand est-ce qu'elle dit vrai?... Sur la fin de l'acte on espère qu'une lueur de bon sens va éclairer ces âmes obscures et qu'elle éclairera du même coup la pièce. Gabrielle propose à Méran d'aller faire une retraite à la campagne. Là, ils pourront s'étudier. Et ils pourront se calmer. « Si la paix des champs inspire à nos âmes d'être moins ambitieuses, ce sera un grand bonheur!... Lorsque nous serons continuellement ensemble, il se trouvera bien un jour, une heure, où vous descendrez des étoiles... »

Ce jour, hélas ! ne luira pas. Car le troisième acte commence. C'est le soir des noces; Et voici venir une nuit de noces auprès de laquelle celle du *Maître de Forges* était une partie de plaisir. Méran a épousé Gabrielle. Il la croit toujours enceinte. Or, celle-ci a main-

tenant un scrupule. Si, en l'épousant, au lieu d'une action sublime, Méran n'avait fait qu'une affaire lucrative, un vulgaire mariage d'argent! Comment savoir à quoi s'en tenir? En furetant dans la chambre du jeune homme, Gabrielle y a trouvé un revolver, avec une lettre portant cette suscription : « A ma femme. » C'est apparemment qu'il compte se suicider après avoir rendu l'honneur à Gabrielle. Cela serait très convenable. Qu'il se tue et Gabrielle ne l'empêchera plus de l'aimer... En effet, elle le pousse au suicide. A peine est-il parti, elle tremble de tous ses membres... Mais il revient, déclarant qu'il n'a pas pu se tuer... A quelque temps de là, nous le retrouvons furieux, parce qu'il s'est aperçu que ce pistolet, dont il a eu peur, n'était pas chargé. On en avait retiré les cartouches. Il aurait pu être brave, sans courir de risque, ce qui est un idéal encore, l'idéal de la bravoure pour les poltrons. Il ne se console pas d'avoir manqué cette occasion.

Alors, — et attendu que, même dans une œuvre manquée, il arrive qu'on retrouve la touche d'un écrivain de talent, — éclate une belle scène où les deux amants déplorent d'avoir

gâché leur bonheur. Puis Méran se tue. Car il avait des cartouches de rechange.

Je tiens en trop haute estime le talent de M. de Curel pour songer même à plaider sa cause et à faire valoir les circonstances atténuantes. C'est une affaire manquée.

LA FIGURANTE

M. François de Curel est un écrivain. Cela lui fait parmi les auteurs qui travaillent pour le théâtre une place à part. Il est de ceux dont nous appelons de tous nos vœux le succès, et nous nous sommes maintes fois efforcé de mettre en lumière les qualités qui lui sont propres : un mélange de subtilité et de vigueur de pénétration psychologique et d'imagination poétique. Après comme avant *la Figurante*, M. de Curel reste une des plus belles espérances du théâtre contemporain. Pourquoi faut-il qu'avec lui nous en restions toujours aux espérances ? Pourquoi son théâtre nous fait-il constamment l'effet d'être un théâtre d'essai ? Pourquoi ses pièces nous laissent-elles l'impression que nous venons de voir l'esquisse inégale-

ment poussée d'un artiste très bien doué ? Si l'on pouvait croire un seul instant que ce fût de la part de l'auteur impuissance à réaliser ce qu'il entrevoit, à aller au-delà d'un premier jet, et à finir l'ébauche, il n'y aurait pas lieu d'insister. Mais je suis convaincu qu'il le fait exprès et qu'il y met de la malice. Son cas est celui, fréquent en art, de l'artiste qui préfère en soi justement ses défauts et qui en devient dupe et victime. Surtout ce qui lui nuit c'est une sorte de paresse intellectuelle dont il est vraiment coupable et qu'on ne saurait, quand on lui veut du bien, lui reprocher avec assez d'âpreté. M. de Curel a des poussées d'imagination, un jaillissement d'idées ; une situation lui apparaît sous une forme scénique ; cela est bon ou mauvais : il s'en contente. Il ne se soucie ni de mettre l'œuvre au point, ni de tirer d'un sujet ce qu'il y a lui-même enfermé.

Tout le monde a constaté ce qu'il y a de violemment exceptionnel dans la donnée de *la Figurante ;* il est donc inutile d'y revenir. Mais il reste intéressant de voir comment s'y prend M. de Curel pour rendre très particulière, très extraordinaire et très invraisemblable une

situation qui de soi n'a rien d'exceptionnel, et comment il en élimine par cela même l'intérêt humain aussi bien que la valeur dramatique. Une femme marie son amant ; cela n'est pas rare et se voit même assez fréquemment. Autant que possible elle choisit une comparse dont elle espère que l'avenir ne fera pas pour elle une rivale ; cela est dans la nature et conforme à la logique de la passion. S'apercevra-t-elle au bout d'un certain temps qu'elle a commis une maladresse et trop présumé de son pouvoir, et aura-t-elle ce cuisant regret d'avoir travaillé elle-même à son malheur et d'avoir été l'ouvrière de sa propre souffrance ? D'autre part, la « figurante » découvrira-t-elle quelque jour le hideux marché dont elle a été l'objet et en concevra-t-elle un immense mépris pour l'homme qu'elle se prenait à aimer ? Tout cela est admissible, et vingt autres hypothèses le seraient également. Il n'en est guère qu'une seule à laquelle nous ne soyons pas disposés à nous prêter : c'est celle à laquelle l'auteur s'est arrêté. Il imagine que ce joli marché se fait au grand jour et, peu s'en faut, par-devant notaire. Tout le monde est dans la confidence

depuis le vieux monsieur cynique jusqu'à la jeune fille innocente. Mais alors ce qui suivra ne nous importe plus. Car si la figurante en vient à trouver que son rôle de figurante commence à lui peser, elle ne saurait s'en prendre qu'à elle-même d'une situation dont elle a par avance accepté les ennuis. Ou si la maîtresse souffre, elle ne sera guère admise à invoquer les clauses d'un contrat qu'elle a elle-même rédigé, on ne sait si c'est avec plus d'effronterie ou plus d'imprévoyance. Au lieu d'un de ces compromis de conscience dont la vie offre tant d'exemples, et si douloureux ! nous assistons à une expérience savamment combinée par des esprits biscornus, qui se sont plu à en réunir et à en rapprocher les éléments afin de voir ce qui arriverait. Ce n'est plus une étude, c'est un jeu. Ce n'est plus de la psychologie, c'est de la physique amusante.

Passons d'ailleurs à M. de Curel sa donnée. Admettons la situation telle qu'elle est posée. Quels sont les personnages que nous allons y voir engagés ? Ceci est tout à fait remarquable que le seul dont la physionomie ait quelque relief est au surplus un personnage accessoire

et à peu près inutile. C'est M. de Moineville, le mari trompé, que la paléontologie console de ses mésaventures conjugales. On n'a guère signalé, et je ne sais si, lui-même, M. de Curel a très clairement vu la vilenie foncière du bonhomme. Ou plutôt je crains qu'il ne lui ait attribué une certaine grandeur d'âme et qu'il n'en ait voulu faire une manière de philosophe recommandable par la supériorité de son détachement. C'est qu'en ce temps-ci les notions se brouillent. Ce M. de Moineville a épousé une femme beaucoup plus jeune que lui. Bien sûr, ce n'était pas par amour que celle-ci avait consenti à devenir sa femme ; mais elle lui déclare, en outre, qu'il lui fait horreur. M. de Moineville n'insiste donc pas pour lui imposer la corvée réglementaire ; et il retourne à la paléontologie. Comme du reste il n'ignore pas que la chair a ses exigences, il admet que sa femme ait non pas une faiblesse, un égarement passager, mais un adultère régulier, installé, rangé. Mari complaisant, il poursuit les amants d'allusions piquantes, afin de mettre sa dignité à couvert. Je trouve que cette conduite est ignoble. Elle serait sans excuse, si nous ne savions que nous

avons affaire à un maniaque. Quoi qu'il en soit, et tout mari de vaudeville qu'il paraisse, ce Moineville a une réelle individualité. Or on se passerait parfaitement de lui : dans la pièce, tout comme dans son ménage, il n'est qu'un comparse. Il a l'air de tout mener, de tenir les fils de l'intrigue ; il s'en vante. En fait, il ne joue que le rôle traditionnel du raisonneur ; il est le sage de la pièce, abondant en aphorismes qui dans sa bouche sont assez mal en place. — D'un relief moins accusé, la silhouette de Renneval, le mari de la Figurante, est encore heureusement indiquée. Celui-ci est le pleutre, pareil sans doute à beaucoup des hommes que nous coudoyons chaque jour, et en qui les auteurs d'aujourd'hui se plaisent à incarner leurs contemporains. Égoïste et lâche, à demi conscient d'une veulerie morale où il voit peut-être quelque élégance, il imagine lui-même le compromis qui lui permettra de concilier les intérêts de son cœur avec ceux de sa position sociale, oublie sa maîtresse absente, retombe sous sa domination dès qu'il la revoit, non par amour, mais par faiblesse, trahit tour à tour ou tout à la fois les deux femmes qui ont l'étrange

fantaisie de l'aimer, et reste d'un bout à l'autre une image accomplie de la sécheresse du cœur et de l'inconsistance du caractère. — Mais apparemment dans *la Figurante* les deux personnages sur lesquels on devait concentrer la lumière, c'était celui de la figurante elle-même et celui de sa rivale, de Mme de Moineville et de Françoise. Ils sont l'un et l'autre parfaitement inexistants. Ce sont figures de convention où pas un trait individuel ne décèle la vie. Mme de Moineville est une femme quelconque qui a fait une maladresse et se voit prise à son piège. Pour ce qui est de Françoise, la petite pensionnaire effacée et disgracieuse, qui se trouve du jour au lendemain transformée en maîtresse femme, épouse désirable autant que politicienne émérite, nous ne pouvons un instant croire à sa réalité. Il est trop évident qu'elle est sortie ainsi tout armée du cerveau de l'auteur, qui l'a fabriquée à plaisir pour les besoins de la cause.

A la manière dont la situation est posée et dont les personnages nous sont présentés, il est inévitable que toute notre attention se fixe sur la rivalité des deux femmes. Comment l'une va-t-elle tenter la conquête de son mari, et l'autre

s'efforcer de défendre la position ? Voilà ce que nous sommes curieux d'apprendre. Mais M. de Curel commence par écarter Mme de Moineville. Celle-ci fait une absence de trois mois, laissant le champ libre à Françoise. C'est donc qu'on se contentera de nous montrer comment Renneval va faire peu à peu la découverte de sa femme. Il se prendra à ce charme d'autant plus dangereux qu'il était insoupçonné ; ce sera chez lui de la surprise d'abord, puis de l'émotion, puis de la tendresse. Chez Françoise, ce sera un mélange de candeur et de rouerie, avec un peu de coquetterie et beaucoup de sincérité. Sans doute c'était là matière à de jolis tableaux de genre et à une délicate analyse de sentiments. Et puisqu'on a comparé M. de Curel à Marivaux, il y avait en effet prétexte à d'ingénieux marivaudages. Cela non plus M. de Curel ne l'a pas tenté. Dès le début du second acte nous apprenons que Renneval passe des nuits atroces devant la chambre à coucher dont Françoise, bien près de céder, s'est obstinée jusqu'ici à barricader la porte. Eh ! alors la pièce est finie, les rencontres entre Françoise et Mme de Moineville ne sont plus que des formalités sans inté-

rêt. C'est bien pourquoi les deux derniers actes nous ont paru si froids, et si inutilement compliqués. L'auteur a passé à côté de son sujet : j'entends de celui qu'il nous avait lui-même indiqué. Il s'est taillé une matière à son gré, en exigeant de nous toutes sortes de concessions et de complaisances. Puis, le moment venu de la traiter, il s'est dérobé.

La Figurante est une pièce manquée par un auteur de beaucoup de talent, qui, dans un premier acte voisin de la perfection, avait commencé par donner sa mesure, afin de nous mieux décevoir par la suite.

M. RICHEPIN

VERS LA JOIE!

La naïveté est à la mode, dans les livres et sur les planches. Les légendes nous plaisent, les histoires où il y a des ogres et des fées, les récits merveilleux, les contes populaires et les chansons paysannes, toute une littérature de nourrices et de petits enfants. Nous en aimons la simplicité par contraste avec nos complications. Il ne nous suffit pas de rechercher les vieux motifs et les airs d'autrefois. Nous nous efforçons d'en composer de pareils. Des auteurs à la langue déliée rapprennent l'art de balbutier... Si l'échec de *Vers la joie!* pouvait contribuer à nous guérir de ce goût pour de laborieuses puérilités, M. Richepin n'aurait pas fait une œuvre inutile, et nous devrions des remerciements à la Comédie-Française.

C'est pour un conte bleu que M. Richepin nous donne ses cinq actes de vers. Nous savons assez bien ce qu'on entend par là, et nous ne sommes pas si barbares que nous nous refusions à goûter le charme d'une fiction légère. Nous ne demandons pas mieux que d'accueillir ces personnages irréels qui s'en iront dans un décor de rêve tenant des propos chimériques. Est-ce notre faute si, le rideau à peine levé, déjà nous sommes déçus? Car nous reconnaissons tout de suite le palais où gouverne le grotesque Truguelin flanqué de ce bélître d'Agénor et nous connaissons bien que ce n'est pas le palais du Prince Charmant. Nous avons déjà vu ces ministres solennels et muets; nous avons entendu ces plaisanteries foraines dont le coq-à-l'âne fait tous les frais. S'il nous semble qu'il y manque quelque chose, c'est que de coutume ces paroles ont pour accompagnement des musiques d'Offenbach ou de Lecocq : nous aspirons aux flonflons de l'orchestre. Tout d'un coup nous sommes transportés en plein roman champêtre. Des paysans de George Sand y vivent heureux dans l'air pur et dans la pratique de toutes les vertus. Le rossignol y chante et

l'amour y soupire auprès d'une bergère innocente. Cependant, pour justifier le titre qui nous invite à être joyeux, les deux fantoches Agénor et Truguelin promènent au milieu de ces inventions aimables leurs pitreries et leurs gaietés égrillardes. Brusquement l'idylle tourne au drame. Une ardeur belliqueuse s'empare de tous les personnages, que nous retrouverons bientôt transformés en autant de héros. Dans une mascarade finale le prince couronne la bergère Jouvenette affublée du manteau royal. Autour de lui, le berger Bibus, Bruin le vigneron, et son beau-père, le fermier Nanet, et Paulin et Lucas, ses deux beaux-frères, forment un tableau risible et touchant. Car le prince fait bravement les choses. Il va jusqu'au bout de la sottise : il épouse toute la famille... Rien de plus incohérent. Dans cette lourde fantaisie, le bleu du conte se perd et disparaît sous le bariolage des couleurs.

Ce conte bleu est un conte philosophique. La fantaisie y sert à faire passer une leçon de sagesse et la fiction y recouvre une idée de morale. Cette leçon au surplus n'est pas très enveloppée. Voici à peu près comment on résu-

merait la « thèse » de *Vers la joie.* « Les temps sont venus de la vieillesse du monde. L'humanité, en vieillissant, s'est attristée. Nous périssons par trop de culture. Nous avons été sans cesse développant l'esprit et raffinant sur les sentiments. L'analyse dissout les sentiments auxquels elle s'applique. A force de regarder en nous-mêmes, nous sommes devenus impropres à l'action ; à force de subtiliser l'amour nous sommes devenus incapables d'aimer. Le mal dont nous souffrons et qui vient d'un abus de l'intelligence, s'appelle impossibilité de vivre. Afin d'y remédier il n'est qu'un moyen : c'est de défaire l'œuvre à laquelle les hommes imprudents n'ont cessé de travailler, depuis qu'il y a des hommes et qui pensent. Il faut rompre avec la civilisation et opposer à ses conseils les inspirations de la nature. Il faut prendre modèle sur ceux-là que leur ignorance a tenus à l'abri de la contagion. Il faut aller aux champs pour y apprendre comment on travaille et comment on fait l'amour. »

Tels sont les principes qu'expose avec complaisance et avec assurance le philosophe Bibus. Car celui-ci peut bien se faire passer pour ber-

ger, et passer même, auprès des simples, pour être un peu sorcier ; il a beau s'être armé d'un bâton et accoutré d'une peau de bique, son déguisement n'est pas si complet que nous ne retrouvions sous ce costume d'emprunt une de nos vieilles connaissances : le raisonneur de théâtre. Bibus, c'est Desgenais en hoqueton. Il a conservé même tour d'esprit, même manie dissertante et même tempérament dogmatique. Il n'est pas devenu moins insupportable, et son impertinence pour s'exprimer en patois n'en est pas moins pédantesque. Il est paradoxal et prudhommesque, fécond en aphorismes et en truismes; chaque fois qu'un oracle tombe de sa bouche infaillible, les comparses saluent. Toute la sagesse humaine tient dans sa dure caboche. Cette sagesse ne doit rien à l'éducation : Bibus affirme qu'il n'a lu aucun livre, attendu qu'il ne sait pas lire. Mais nous ne l'en croyons pas. Il a lu les philosophes du dernier siècle, ou peut-être les modernes théoriciens de la vieille gaieté française. Il a ramassé dans les journaux les arguments par lesquels on a coutume de réfuter victorieusement le pessimisme. Même il est plaisant de voir comme il se tra-

vaille à traduire en jargon des campagnes ces arguments citadins. Le vieux drôle fait beaucoup d'affaires pour nous livrer un secret fort éventé. Être homme, cela pour lui consiste principalement à se sentir excité aux approches du printemps. Le prince reste calme quand le bois reverdit et que le bocage n'est plus sans mystère : le grand air et une nourriture fortifiante, sont des remèdes tout indiqués ; un vin généreux serait également très efficace. Bibus célèbre avec enthousiasme les bienfaits de la dive bouteille. Et, j'y pense, Bibus vient de *bibere*, qui signifie boire.

Cette morale, on le voit, n'a rien de trop quintessencié. C'est celle que, sous des formes plus ou moins déguisées, beaucoup de gens aujourd'hui nous recommandent. Peut-être à ce point de vue faut-il se réjouir qu'en l'exposant avec une candeur si dépouillée de tout artifice, M. Richepin ait contribué à montrer ce qu'elle a de vulgaire et de dangereux. Conseiller aux hommes de revenir à la simplicité du premier âge et de reprendre par un effort de volonté un cœur d'enfant, cela semble d'abord une utopie séduisante. Il est fâcheux qu'une des

lois de cette nature même qu'on invoque rende impossible le retour en arrière. Tout développement antérieur est un développement acquis ; rien du passé ne s'anéantit. Ce qui est vrai des individus l'est aussi des sociétés : on ne revient pas à l'enfance, on y retombe. On sait de reste ce que c'est pour des civilisés que de vivre conformément à la nature : cela consiste à faire la bête. Ce n'est ni très difficile, ni très rare. Mais pourquoi décorer des noms de bonté, d'innocence et de vertu ce qui n'est que la brutalité ?... On dira que voilà de grands mots et que nous discutons gravement la fantaisie. M. Richepin nous y invite lui-même, et aussi bien il serait difficile de ne pas traiter l'auteur des *Blasphèmes* en penseur.

M. Richepin est, en outre, un homme de théâtre ; et puisque *Vers la joie!* est une comédie, c'est du point de vue de la scène qu'il faut la juger. Au théâtre, la valeur d'une œuvre ne se mesure pas à la profondeur de la pensée, et nous ne serions pas embarrassés pour en citer parmi les plus fameuses qui sont dénuées de tout contenu philosophique. Si l'idée est médiocre ou si elle est fausse, il se peut qu'elle

reçoive des moyens par lesquels on l'a traduite un prix tout nouveau. Or la nouveauté des moyens, c'est ce dont M. Richepin semble s'être le moins soucié. Il a puisé dans le répertoire tant ancien que moderne les procédés les plus ordinairement usités et garantis par l'usage. Il y a dans Molière des médecins ignares et solennels : les voici avec même robe et même bonnet et tout pareils, à cette différence près qu'ils ne nous font plus rire. Il y a dans Molière un paysan à qui on persuade à coups de bâton qu'il est un savant docteur : voici parallèlement des chambellans qui seraient, s'ils en voulaient convenir, de fins bergers. Les intrigues de Marivaux reposent sur un travestissement romanesque : l'auteur de *Vers la joie !* n'a pas essayé de trouver autre chose. Musset a écrit :

Spadille a l'air d'une oie, et Quinola d'un cuistre,

et M. Richepin :

L'un a l'air de Jocrisse, et l'autre de Gribouille.

On se souvient ici de la *Grande-Duchesse*, et là de *Coquin de printemps !* Le quiproquo, cher

aux vaudevillistes, a fourni plus d'une scène à M. Richepin, et celui-ci n'a dédaigné ni le « truc » du puits qui parle, ni les gentillesses des féeries. Il a eu recours à tous les moyens réputés pour être d'un effet sûr. Mais il arrive que ces sûrs effets, pour avoir été trop souvent répétés, aient perdu leur vertu et qu'ils n'opèrent plus.

Enfin M. Richepin est un poète. Il est de ceux pour qui le langage des vers n'a pas de secrets. Le cynisme des gueux et leurs fiertés, les mœurs des gens de mer et celles des terriens, les sentiments d'aujourd'hui et ceux des âmes d'autrefois, l'athéisme et le mysticisme, la révolte et la résignation, il a tout mis en vers, indifféremment et furieusement. Il a joué avec le rythme et jonglé avec la rime. Il est un virtuose. Il s'en est souvenu dans *Vers la joie !* Même il s'en souvient trop. Cet étalage d'habileté et ce grand renfort de prouesse ne sont pas faits pour nous disposer à l'indulgence. On pardonne aisément à une erreur, quand c'est une erreur sans malice et bon enfant. Mais la prétention porte en soi quelque chose d'irritant. En ce sens, dans *Vers la joie !* certain couplet sur

le vin est très significatif. Delille lui-même, les jours où il était le plus en verve, n'a pas trouvé mieux. Supposez qu'on vous demande de trouver une périphrase pour désigner la vigne sans employer les termes de ceps ni de grappes : vous n'inventeriez jamais, quoique subtils, les belles choses dont M. Richepin s'est avisé. Inversement supposez qu'on propose à la quatrième page d'un journal cette énigme :

On sème
A ras de terre, autour d'un petit vieux serpent
Qui se tortille avec des bras verts en grimpant,
On sème, écoutez bien, quoi? De la sueur d'homme...
Le petit vieux serpent tortillant ses bras verts,
Il lui pousse partout des mains aux doigts couverts
D'ampoules noires qui sont pleines d'une eau claire...

Ceux-là seuls qui s'amusent à deviner les charades et les mots en losange goûteront cette poésie de logogriphe. C'est du lyrisme à l'usage de l'Œdipe du café du Commerce. — Ailleurs, quand le prince décrit le trouble qui l'emplit :

Comme si tout en moi dans le même moment
L'horizon s'avançant cependant qu'il recule,
Une aurore naissait au fond d'un crépuscule,

nous avouons ne pas comprendre, et ne rien distinguer dans cette obscurité plus que crépusculaire. Ce n'est pas que M. Richepin ne se résigne parfois à être banal, comme dans tel couplet sur le chant du rossignol et dans tout le duo d'amour du troisième acte. Et quand enfin nous lisons des vers tels que ceux-ci :

Oui, depuis le matin qu'on court dans la forêt,
On a faim. Je me sens un appétit d'*ogret*,

cet « ogret » sorti tout exprès des taillis pour rimer avec « forêt » nous aurait tout l'air de ressembler à une cheville, si nous ne savions, par ailleurs, que M. Richepin est un versificateur sans reproche.

M. Richepin, que nous avons eu plus d'une occasion d'applaudir au théâtre, avait sans doute le droit de se tromper. Il saura réparer son échec. Il nous semble cependant que son cas est assez instructif et que de sa pièce une leçon se dégage à laquelle apparemment il n'avait pas songé : c'est que les plus habiles ont tort de se fier uniquement à leur habileté, et c'est qu'en littérature le triomphe du métier aboutit à la déroute de l'art.

DEUX PIÈCES EN VERS

Il convient d'honorer les poètes — de temps en temps — et d'encourager parfois la jeunesse. C'est dans cette intention louable que la Comédie-Française a composé son dernier spectacle. Elle a réuni sur son affiche les noms de deux auteurs, qui tous deux sont encore à l'âge où l'on écrit en vers. Elle a choisi pour cela l'époque de l'année où finit la saison des théâtres et commence celle des distributions de prix. Et c'est en effet à une sorte de divertissement scolaire qu'elle nous a conviés, voulant récompenser le jeune Rodenbach qui a été bien sage, et ce Rostand, écolier laborieux et farceur. Il se trouve que la soirée a été très agréable et de nature à intéresser d'autres familles encore que

celles des lauréats. Elle n'aura pas été inutile, ayant servi tout au moins à faire connaître, en dehors d'un petit cercle de lettrés, un poète d'une originalité réelle quoiqu'un peu mince et fort maniérée, M. Georges Rodenbach, et à signaler aux amateurs de théâtre un écrivain bien pourvu, semble-t-il, des qualités spéciales qui leur sont chères, M. Edmond Rostand.

Jadis, il y a de cela bien longtemps, quand l'art n'était pas encore une industrie, on voyait des peintres, précieux et gauches, ayant mis leur pinceau au service de leur foi, traiter avec un entêtement naïf un sujet toujours le même et recommencé toujours, image de Dieu le père ou portrait de quelque sainte. M. Rodenbach est tel que ces Primitifs. Il a passé son enfance et sa première jeunesse dans Bruges, sa ville natale. Or il était doué d'une aptitude originelle à être affecté profondément par la nature extérieure; c'est en quoi consiste l'espèce particulière de sa sensibilité et par là qu'il est devenu poète. Dans ces villes d'où la vie s'est retirée, où l'on ne voit pas comme ailleurs s'agiter les hommes ni l'on n'entend les passions humaines faire leur bruit, la vie semble

s'être retirée toute dans les choses. Elles existent seules, et la pensée que rien ne vient distraire s'absorbe en elles, sans recours contre l'oppression du milieu. Ce sont dans Bruges des maisons gothiques, des quartiers d'hospices et de couvents, des quais où dorment des eaux inutiles, des paysages souffrants, des banlieues attristées, une atmosphère où traînent des brouillards comme des écharpes, une atmosphère de silence où se prolonge et s'élargit la voix des cloches, appel de prière et rappel de mort. L'âme se sent libre dans un air léger; mais elle est comme prisonnière dans une nature fermée, sous un ciel bas. Et qui ne sait que la mélancolie a des liens plus subtils et plus forts que tous les autres? Peu à peu la ville s'imposait à son poète. Il a eu beau s'en éloigner, les impressions qu'elle lui avait laissées étaient en lui trop avant: elles ont continué d'obséder son imagination devenue insensible à tout ce qui n'était pas elles. Docilement il s'est appliqué à les traduire. Il s'y est essayé plus d'une fois. Par la prose et par les vers, — dans *l'Art en exil* et *Bruges la Morte* qui sont de vagues romans, dans *Musée de béguines*

qui ressemble à une série de nouvelles, dans le *Règne du silence* qui est une sorte de poème, — c'est la même œuvre qu'il recommence avec conscience, avec patience, avec persévérance. Sans doute on pourrait lui dire qu'il risque de nous lasser en ne se lassant pas, que ses émotions sont d'ordre trop spécial pour intéresser beaucoup de gens, et que, s'il lui plaît d'habiter parmi les choses défuntes, nous sommes des vivants et qui aimons la vie. Je crains que le conseil ne lui fût inutile et que la remarque ne le troublât point. Cette fois encore ce *Voile* a été tissé avec le même rêve, identique et obstiné.

La pièce de M. Rodenbach est-elle tout à fait une pièce de théâtre? C'est plutôt un petit poème dialogué, une œuvre d'art valant par des qualités qui sont proprement des qualités d'art : choix de la forme, juste adaptation des moyens à la fin, intensité du rendu et délicatesse du coloris qui s'harmonise avec le sentiment général de l'œuvre. Ce que voulait M. Rodenbach, c'était évoquer devant nous sa ville, nous en faire respirer l'air et goûter la saveur de cet air, et c'était surtout exprimer l'âme de la cité. Il

y est arrivé par des procédés très subtils, et ce sont eux qu'il nous semble intéressant d'étudier. Les images qui sont la trame même de tout style poétique lui ont été d'abord d'une précieuse ressource. Ses personnages empruntent toutes leurs comparaisons aux spectacles qui se déroulent ordinairement sous leurs yeux, aux aspects de nature et aux objets qui leur sont familiers. De la sorte, et peu à peu, c'est tout le décor de Bruges qui se dessine, qui se précise et devient présent à notre imagination. La maison où il nous introduit est deux fois silencieuse : c'est la maison d'une malade, et celle qui l'a longtemps habitée est arrivée à l'extrême déclin de ses jours. La saison choisie est celle de l'automne, l'heure est celle de la nuit commençante. Agonie de la lumière, agonie de l'être, le crépuscule, la vieillesse et la mort, c'est de quoi est faite l'atmosphère dont nous nous sentons à mesure enveloppés. Nous sommes préparés à comprendre que les êtres qui vont se mouvoir et prendre forme dans cette ombre soient différents de nous.

Un jeune homme, Jean, a vécu là des années monotones et décolorées. Il a passé de l'enfance

à la jeunesse sous la tutelle d'une gardienne rigide et douce. Ç'a été pour lui une existence trop paisible, aux occupations réglées, coupées de rares distractions et de plaisirs dont la fadeur l'a par avance dégoûté du plaisir. Pas d'événements : l'imprévu soigneusement écarté. Autour de lui rien que de vieilles choses et de vieilles gens. Des souvenirs d'autrefois, du temps vers lequel sont tournés les regards des portraits. Des sentiments fanés comme les étoffes des meubles, des reflets d'émotions disparues, sans plus de consistance que n'en ont les reflets que les glaces renvoient. Des idées figées. Une crainte de tout ce qui est inconnu, et de l'inconnu de l'âme autant que de celui du monde. Une habitude d'être recueilli, replié sur soi et défiant des autres. Solitude et silence du cœur dont s'entendent les battements, — tels que ceux de l'horloge ancienne marquant les divisions toutes pareilles de la durée inutile et vide.

Une femme de chair apparaissant dans ce cadre n'y serait pas à sa place. Ce qui parle aux sens et qui éveille la convoitise ne mettrait ici qu'une note discordante. Au contraire,

on ne s'étonnerait pas, on trouverait presque naturel de voir entrer par la porte, marcher et vivre telle de ces saintes au visage diaphane qui, dans les verrières déteintes, s'agenouillent et joignent pour la prière leurs longs doigts effilés. Sœur Gudule est l'une d'elles, point une religieuse tout à fait et restée femme, puisque les béguines ne font pas de vœux perpétuels, mais n'ayant gardé de la femme que le charme immatériel. Ses cheveux disparaissent sous l'aile blanche de la cornette, et la robe toute droite cache les formes de son corps. Sa démarche est glissante comme il arrive quand les pas sont habitués aux dalles des églises; sa voix est sans timbre; ses yeux d'une eau limpide et profonde regardent de très loin; et les fleurs dont elle porte une gerbe dans ses bras sont des fleurs sans parfum. On dirait d'une âme qui, s'étant dégagée de la ville mystique, aurait pris cette forme à peine individuelle.

Entre Jean et sœur Gudule un amour peut naître, amour du reclus pour la béguine, fait des aspirations vagues de l'un et de l'attrait indéfinissable de l'autre. C'est un amour sans désirs, tout cérébral, venu de l'attirance du

mystère et qui durera juste autant que lui. Jean, dès qu'il a vu la couleur des cheveux de sœur Gudule, cesse d'éprouver aucun trouble auprès de celle qui maintenant lui est connue. L'esprit avait été séduit, le cœur n'avait pas été remué. Tel est cet amour d'un homme devenu inhabile à la vie, amour incapable d'aller jusqu'au bout de lui-même, qui s'évanouit au moment de se préciser et meurt pour avoir été près de saisir son objet.

On voit comme ici tout est en accord et concourt pour aboutir à cette impression finale et décevante. Le style pareillement. La langue que parlent les personnages de M. Rodenbach est lente avec quelque chose peu à peu de pénétrant. Elle est tout en nuances, avec des recherches de mots pâles, quintessenciée dans le gris. De temps en temps des tournures nous y arrêtent, incorrectes et plus souvent surannées. Ce sont aussi des locutions peu usitées ou tombées en désuétude, et qui dénotent l'exotisme ou plutôt encore le provincialisme. Avec ses mièvreries et ses gaucheries, ce style trop embarrassé pour l'action, trop énervé pour la passion, hésitant et morbide, contribue encore

à nous entraîner dans un rêve de langueur loin de la vie.

Le Voile est monté sans aucun soin, présenté dans une mise en scène quelconque. Le rôle de sœur Gudule est joué dans la perfection par Mlle Moréno qui réalise pleinement l'idéal entrevu par le poète. M. Paul Mounet fait des efforts méritoires pour se composer un air de rêveur septentrional. Ce n'est pas sa faute si l'interprétation qu'il donne du rôle de Jean introduit dans la pièce une antithèse imprévue: Midi contre Nord et Tarascon dans Bruges.

Après la pièce de M. Rodenbach, celle de M. Rostand, pleine de lumière, de mouvement et de bruit, a été comme une revanche du rire. On a fait fête aux *Romanesques*. J'ai plaisir à constater ce joli succès, et je m'y associe volontiers, quoique pour des raisons un peu différentes peut-être de celles du public. — Percinet et Sylvette ont l'imagination romanesque; leurs parents, voulant qu'ils s'épousent, feignent une hostilité de Montaigus et de Capulets... Le sujet est ingénieux sans être neuf. M. Rostand l'a traité dans une forme parodiste et funambulesque, d'après des procédés connus. Et donc

ce qui me paraît tout à fait intéressant dans *les Romanesques*, c'est moins la pièce elle-même, si agréable soit-elle, que les indications qu'elle nous donne sur le tour d'esprit de l'auteur et les espérances qu'elle nous fait concevoir. Elle est, cette pièce, tout éclatante de jeunesse. M. Rostand est jeune, ce qui n'est pas si facile qu'on pourrait croire, et il n'a pas honte de l'être. Avant de songer à révolutionner le théâtre, et au lieu de se séparer d'abord de ceux qui l'y ont précédé, au contraire c'est d eux, et je dirais presque d'eux tous, qu'il se recommande. Il y a dans *les Romanesques* de tout un peu, des ressouvenirs du théâtre italien, de la comédie de Marivaux, de l'idylle de Florian, mais surtout un pastiche de la manière de Banville et de celle même de M. Richepin. M. Rostand sait qu'il faut commencer par imiter. Sa pièce est comme un salut aux maîtres, charmant de courtoisie et de gentillesse. Comme les jeunes gens il aime les morceaux à effet, développements, tirades et couplets sur un vieux mur croulant, sur un système nouveau d'enlèvements pour rire, sur le linon d'une robe de jeune fille. Il prodigue les vers qui chantent, les

mots qui sonnent, les épithètes imprévues et les clowneries de la rime. Cette abondance facile a quelque chose en soi de très séduisant. M. Rostand est gai, non d'une gaieté factice « d'auteur gai », ni d'une gaieté lugubre d'humoriste, mais véritablement gai. Il s'est amusé lui-même en faisant manœuvrer ses pantins. Il a de l'esprit, de la verve, de la fantaisie, de la gaminerie. Il incline vers la bouffonnerie ; et ce serait inquiétant. Mais il a des passages de délicatesse et d'élégance qui rassurent. Son vers a de la souplesse. Il sait trouver le mot qui porte et l'effet qui passera la rampe. Il a cet instinct qui fait voir les choses au point de vue du théâtre et sous leur forme scénique. Pour toutes ces raisons nous sommes disposés à croire que ce brillant début est celui d'un écrivain qui pourra fournir une carrière au théâtre.

M. MAURICE BARRÈS

UNE JOURNÉE PARLEMENTAIRE

Dans cette période difficile que traverse l'art dramatique, M. Maurice Barrès lui apportera-t-il le secours de son rare talent ? L'auteur de *Une journée parlementaire* adoptera-t-il définitivement le théâtre pour y exprimer ses idées ? Nous en sommes réduits à le souhaiter sans oser encore l'espérer. Lui-même M. Barrès n'est pas fixé sur ce point. Il nous confie ses incertitudes. « Je suis hésitant, » écrit-il. Fâcheuse hésitation ! si, comme c'est l'avis de M. Barrès, pour une fois qu'il a essayé du théâtre, il y a fait tout de suite un chef-d'œuvre. Dans un bulletin de victoire rédigé quelques jours après les représentations de sa pièce, M. Barrès constate « l'incroyable sympathie » qu'elle rencontra dans le public, et le « magni-

fique enthousiasme » de ceux qui assistèrent à ces « soirées triomphales ». Il gourmande sévèrement ceux qui ne penseraient pas de son œuvre ce que lui-même en pense. Il se recommande aussi de l'autorité de M. Alphonse Daudet, qui lui témoigna dans cette circonstance bien de « l'estime littéraire ». Et, bien sûr, il est trop intelligent pour ignorer que cet étalage de témoignages de satisfaction et de bonnes références ne va jamais sans un peu d'ingénuité. Mais c'est qu'il a voulu confondre la mauvaise foi des critiques. Ceux-ci, par rancune et parce qu'ils avaient tous plus ou moins émargé au Panama, ont essayé d'étouffer le retentissement de sa pièce. Ils se sont sous de vains prétextes refusés à la juger. Obstinément ils se sont placés au point de vue politique. Ils ont fait remarquer qu'il était d'un goût douteux de remuer de récents souvenirs et de mettre à la scène, fût-ce sous des pseudonymes, des personnes vivantes dont tout le monde sait les vrais noms, les vraies hontes, et les douleurs vraies. Ils ont plaint l'auteur, qui n'a vu dans des scandales publics et privés qu'un moyen de réclame, comme jadis, dans une triste affaire,

qu'un moyen de lancer une petite Revue : *les Taches d'encre*. M. Barrès aimerait mieux qu'on se plaçât à un autre point de vue. Il préfère qu'il ne soit, à propos de sa pièce, question que de littérature. C'est bien de quoi nous nous occuperons uniquement.

Un député, politicien de marque, et en passe de devenir ministre, est convaincu d'avoir trafiqué de son vote. Il va être acculé au suicide. Il venait d'épouser la femme divorcée d'un de ses amis. C'est celui-ci qui a mené la campagne. La ruine de l'homme d'État est la vengeance du mari... Qu'une telle aventure fût une riche matière dramatique, je ne songe guère à le contester. On pouvait en tirer un tableau de mœurs. Le « procès de corruption » a révélé tout un état d'esprit, un système de gouvernement et un mal social. D'où vient ce mal ? Quelles en ont été les causes ? Comment et jusqu'où s'est-il répandu ? Ce sera plus tard un beau sujet pour l'historien. M. Barrès, en le mettant, sans perdre une minute, à la scène, allait sans doute donner en pendant aux *Effrontés*, une comédie plus âpre et un tableau de mœurs plus solidement peint. Il ne l'a même

pas essayé. Où se passe sa pièce, dans quel temps, dans quelles circonstances et dans quel milieu ? Nous n'en savons rien. Elle serait parfaitement obscure et inintelligible si nous n'avions, pour suppléer aux indications qu'on ne nous donne pas, le souvenir des faits réels. — On pouvait faire une étude de caractère. Le député Thuringe est-il un homme d'ambition et un homme de plaisir, décidé à satisfaire ses passions par tous les moyens, hardi et cynique, joueur qui a joué le tout pour le tout et se tue, ayant perdu la partie ? Cette figure de bandit politique aurait pu avoir de la grandeur. Ou Thuringe est-il de la foule de ceux qui, ayant vécu longtemps d'une vie obscure et studieuse, étaient mal préparés pour résister aux tentations et qui ont perdu la tête ? Il y aurait eu intérêt à suivre le travail qui se fait dans la conscience d'un honnête homme peu à peu démoralisé par une atmosphère spéciale. Mais on ne nous dit rien du passé de Thuringe ; nous ne savons pas comment il a été amené à commettre une action honteuse, et pas plus comment il se fait qu'il n'en puisse aujourd'hui supporter le déshonneur. — Ou encore on pouvait placer le drame dans

l'âme de Mme Thuringe. Voilà une femme qui a fait ce qu'elle appelle « la démarche, toujours grave pour une femme, de se donner deux fois dans sa vie ». Elle a quitté son premier mari dont elle avait un enfant et qui apparemment l'aimait puisqu'il la poursuit d'une si implacable haine. Elle s'aperçoit qu'elle l'a quitté pour épouser un voleur. Le nom qui maintenant est le sien est taché d'infamie. Quelle chute ! Quel désastre de toute une vie ! Quel châtiment ou quelle malechance ! Quelles doivent être les tortures de cette âme déçue, humiliée, désespérée ! Mais Mme Thuringe traverse les trois actes de la pièce sans avoir l'air de se douter de ce qui s'y passe. — M. Barrès est muet sur tout ce qu'on aurait été curieux d'entendre. Et c'est donc qu'il n'a pas vu ou qu'il n'a pas su rendre ce que son sujet comportait d'intérêt humain.

M. Barrès n'a voulu que faire le drame de la peur. Si encore il l'avait fait ! A peine s'attache-t-il à décrire les sentiments par où passe Thuringe ; on n'est occupé dans cette pièce qu'à courir, comme dans les *Pattes de mouche*, après un papier, qui paraîtra peut-être dans un journal et peut-être n'y paraîtra pas, et peut-

être n'est qu'une photographie ou peut-être est un original. Entre ce Legros quelconque, ce vague Isidor et cet incertain Le Barbier que se passe-t-il au juste ? Qu'ont-ils fait? Que craignent-ils ? Ce ne sont que bonshommes sans individualité s'agitant dans un scénario à la fois sommaire et compliqué. « Cette tragédie en habit noir, dit M. Barrès, resserrée dans un bref espace de dix-huit heures et où l'on voit à quelle férocité peut atteindre la peur, ne serait-elle pas un curieux raccourci d'art, un morceau fortement articulé, décharné, mais concis, roide et simplifié autant qu'il est possible ? » On se souvient d'un couplet fameux de Molière. On admire quelles illusions peut se faire un auteur amoureux de lui-même, et qui a érigé en théorie le « culte du moi », et de quelles épithètes il dispose pour désigner ce qui n'est, à vrai dire, que l'insuffisance et le vide. Comparez la pièce de M. Barrès avec le simple procès-verbal de telles séances de la Chambre ou de la Cour d'assises. Vous verrez combien l'art est ici inférieur à la réalité. Mais une œuvre d'art est inutile quand elle n'est pas tout au moins une interprétation des faits. Au point de vue

littéraire la pièce de M. Barrès n'existe pas : et peut-être est-ce aussi à cause de cela que la critique se trouvait un peu embarrassée pour la juger. Dégagée de l'attrait que le scandale pouvait lui prêter, *la Journée parlementaire* est un pur néant.

PIERRE DE LARIVEY

LES « ESPRITS » (1)

Mesdames, Messieurs,

Pas plus que *les Contents* d'Odet de Turnèbe, *les Esprits* de Pierre de Larivey n'ont jamais été joués. La représentation à laquelle vous allez assister est donc, comme celle de l'autre jeudi, une première. Néanmoins les conditions ne sont pas tout à fait les mêmes, et nous sommes plus rassurés sur le succès final du très curieux et très audacieux essai de restitution qu'ont tenté les directeurs de ce théâtre. Car, avant de jouer *les Contents*, on savait bien que la pièce avait une véritable valeur littéraire. Que valait-elle au point de vue proprement dramatique ? On ne pouvait le préjuger. Vous savez en effet que c'est un point sur lequel on ne peut se prononcer avant l'épreuve de la scène. On n'a le droit de juger d'une pièce de théâtre

1. Conférence faite au théâtre de l'Odéon, le 27 mai 1893.

que lorsqu'on l'a vue en scène, aux chandelles ou au feu de la rampe. On ne savait davantage si ce comique qui date de plus de trois cents ans porterait encore sur le public d'aujourd'hui... L'épreuve a été des plus favorables. La pièce a pleinement réussi. Odet de Turnèbe n'a pas eu à se plaindre de ce premier contact avec le public. Il a eu une salle très chaude. Il a eu une très bonne presse. Il est en très bonne voie. Des signes certains l'indiquent. Il est arrivé à ce théâtre des lettres portant cette suscription : *A Monsieur Odet de Turnèbe*, à l'Odéon. On peut supposer que ces lettres contenaient des félicitations, des conseils, des encouragements et peut-être des offres de collaboration. Les directeurs ont l'œil sur Odet de Turnèbe... C'est pourquoi nous avons tout lieu d'espérer que vous ne ferez pas un moins bon accueil à son contemporain, Pierre de Larivey.

Pour ma part, j'ai à vous dire quelques mots de Larivey, de son théâtre et des traits qui le caractérisent d'une façon générale, et plus particulièrement de cette pièce qui est aussi bien son chef-d'œuvre : *les Esprits*.

Sur la biographie de Larivey les renseigne-

ments qu'on possède se réduisent à peu près à rien. Il en est de même pour des écrivains beaucoup plus grands que lui. Cette disette de renseignements nous étonne fort aujourd'hui, habitués que nous sommes à la complaisance avec laquelle les écrivains de l'heure actuelle font leurs confidences au public et la complaisance non moins grande avec laquelle le public recueille ces confidences. Pourtant cela est ainsi. Sur les écrivains de notre ancienne littérature qui ne se sont mêlés ni de la vie religieuse ni de la vie politique, nous ignorons à peu près tout. Ils n'ont pas éprouvé le besoin de nous mettre au courant des petites misères de leur vie intime. Ils n'ont pas eu auprès d'eux d'utiles amis pour commettre sur leur compte de précieuses indiscrétions. Apparemment ils pensaient que d'un écrivain ce qui importe c'est son œuvre, et qu'un homme qui consent à s'occuper de littérature est tout de même — et la vanité mise à part — un homme comme les autres. Si c'est une erreur, nous en sommes bien revenus.

Pierre de Larivey est né aux environs de 1540. Il appartenait à une famille d'origine italienne,

les *Giunti*, imprimeurs de Florence. Son nom n'est même qu'une traduction du nom italien. *Giunto* signifie *arrivé ;* de là, par corruption, *l'arrivé*, *Larivey*. — Il est né en Champagne. Vous savez que la malice champenoise est proverbiale. Et, comme d'une part, Larivey a été un homme d'esprit, et que, d'autre part, il a été l'un des introducteurs de la littérature italienne en France, vous voyez tout de suite le parti qu'on peut tirer de ces indications biographiques, parti qu'on en tirerait d'ailleurs très légitimement à condition de ne pas forcer les choses et de ne pas aller jusqu'à prétendre que, étant donnés les origines et le lieu de naissance de Larivey, toute son œuvre s'ensuit avec un caractère de nécessité. — Larivey fut un lettré. Il était très instruit, très versé dans la connaissance des littératures antiques et modernes. Il traduisit plusieurs ouvrages italiens et toujours à peu près dans le même ordre d'idées : *les Facétieuses nuits de Straparole* et des livres de *l'Arétin*. En 1579 il publia un premier recueil de dix comédies ; il publia trois autres comédies en 1611 ; il en avait encore trois en portefeuille. Le titre et le privilège de ces volumes nous ap-

prennent que Larivey était *chanoine en l'église royale et collégiale de Saint-Étienne de Troyes*. Larivey était chanoine, et non pas chanoine séculier. Il était dans les ordres. Il était homme d'Église. Pour peu qu'on ait lu quelques pages de son théâtre, qui n'est rien moins qu'un théâtre édifiant, cela peut sembler bizarre et même monstrueux. Mais comme rien ne permet de dire que Larivey n'ait pas été un bon prêtre, comme nous voyons qu'il est fort estimé, qu'il ne s'excuse nulle part de la nature de ses écrits et que nul ne songe à la lui reprocher, c'est donc tout bonnement qu'aux différentes époques les mêmes choses ne font pas scandale. Ceci est un des principes les plus incontestables et d'ailleurs les plus souvent, les plus continûment et les plus universellement méconnus, à savoir qu'il ne faut pas juger les gens d'autrefois avec l'esprit d'aujourd'hui, et leur faire un crime de ne pas s'être conformés à des idées qui ne nous semblent si excellentes que parce qu'elles sont les nôtres.

Telle est toute notre science sur la vie de Larivey. J'avoue, pour ma part, que je n'éprouve nullement le besoin d'en savoir davantage.

Prenons maintenant son théâtre.

Je remarque d'abord qu'il y a un « théâtre » de Larivey, c'est-à-dire un ensemble de pièces. Cela a son importance. On dit souvent que tout le monde peut faire une bonne pièce de théâtre, que la difficulté ne commence qu'à la seconde. On exagère. S'il était vrai que tout le monde peut faire une bonne pièce, c'est donc que ceux qui n'en ont jamais donné que de mauvaises l'auraient fait exprès. En ce cas il y aurait trop d'auteurs qui feraient exprès. Ce ne serait pas vraisemblable... Mais il reste qu'on n'est pas un auteur dramatique pour avoir fait une pièce de théâtre. Il faut avoir recommencé. Il faut avoir fait un ensemble d'œuvres. Larivey est le premier qui ait été un auteur dramatique.

Afin que vous ne m'accusiez pas de vouloir surfaire mon auteur, je vous indiquerai ses défauts.

Le défaut qui frappe d'abord — (peut-être est-ce que je viens de lire ses neuf pièces d'affilée et que j'exerce contre lui des représailles), — c'est la monotonie. Les mêmes personnages, les mêmes situations reviennent sans cesse. Et quels personnages! Et quelles situations! Vieil-

lards amoureux, jeunes hommes débauchés, courtisanes, entremetteurs. Ajoutez les types consacrés du pédant, du ruffian, du goinfre; et enfin, au premier plan, le valet, ce valet aussi riche en expédients que pauvre de scrupules, et, malgré ses origines étrangères, très proche parent de notre Panurge, qui avait pour gagner sa vie « soixante et dix-neuf moyens dont le plus honnête était par larcin et vol furtivement fait ». Tout cela compose une assez jolie collection de coquins... La situation à peu près unique est celle-ci. Il s'agit que le jeune homme s'introduise auprès d'une jeune fille soigneusement gardée. Et il s'agit de berner le vieillard. De là une série de ruses, de travestissements et de déguisements : hommes en femmes; femmes en hommes. Une sorte de continuel mardi-gras. Des histoires de voleurs, d'incendies, de revenants. Histoires fantaisistes, histoires fantastiques. Des allées et venues. Un continuel jeu de cache-cache... C'est le vieillard qui paie les frais du jeu. Contre lui les plus mauvais tours sont les meilleurs. On ne se lasse pas du spectacle de ses mésaventures. Ce genre de drôlerie est souvent poussé jusqu'à une sorte

de férocité. Dans une pièce intitulée *le Morfondu*, on imagine de tenir dehors par un froid mordant un vieillard à qui on a fait endosser des vêtements très légers. Le malheureux grelotte : il est au supplice. Plus il tousse, plus il étouffe, plus il devient évident qu'il n'en réchappera pas, plus cela semble divertissant, agréable et gentil... De là naît le comique. Et aussi de plaisanteries faites à peu près uniquement d'allusions aux plus naturelles d'entre nos fonctions... Quand on lit après cela les nobles et sentencieuses préfaces que Larivey met en tête de ses pièces, on croit rêver. Larivey n'y cesse de déclarer que la comédie doit être le miroir de la vie, qu'elle est la meilleure alliée de la morale, et qu'elle a été spécialement instituée afin d'enseigner la vertu. Le contraste entre ces honnêtes déclarations et ce qui suit est à coup sûr, ce qu'il y a de plus véritablement comique dans le théâtre de Larivey.

Ces défauts sautent aux yeux. — Seulement, avant de les reprocher à Larivey, encore faudrait-il voir si Larivey en est entièrement coupable, et si de ces défauts quelques-uns ne seraient pas relatifs à l'époque où l'auteur écri-

vait, ou peut-être même essentiels au genre lui-même de la comédie.

Car pour ce qui est de la grossièreté de la forme, vous noterez d'abord que Larivey n'y cherchait pas malice. Or en pareil sujet une seule chose est impardonnable : c'est la recherche et le raffinement. Larivey est grossier: il n'y a pas trace chez lui de l'odieuse grivoiserie. Pour ce qui est de l'emploi du mot que, si vous le voulez, nous appellerons par antiphrase le mot propre, vous savez quel était sur ce point l'usage de nos anciens auteurs. Il y a eu en ce sens un progrès continu, une lente épuration. Nous sommes devenus pudiques et délicats, d'une pudeur qui va jusqu'à la pudibonderie et d'une délicatesse qui va même jusqu'à l'hypocrisie. Mais cela est de date assez récente. Mme de Sévigné, pour ne citer qu'elle, se servait d'expressions qui aujourd'hui, dans le salon le moins collet monté, plongeraient les invités dans la stupeur et mettraient la maîtresse de maison dans le plus cruel embarras.

Que si dans le théâtre de Larivey on ne cesse de dauber sur la vieillesse, et si l'on y prend

parti pour la jeunesse même irrespectueuse et même libertine, il ne suffit pas de rappeler que c'est la tradition du théâtre antique; il faut dire qu'il en a été de même dans le théâtre de tous les temps. C'est dans le théâtre de Molière qu'un fils répond à son père qui le maudit : Je n'ai que faire de vos dons. Dans le théâtre d'Émile Augier, ce n'est pas une fois, mais c'est plusieurs fois que des pères sont humiliés devant leurs fils, et qu'on donne le beau rôle à des jeunes gens que leur conduite passée semble pourtant n'autoriser que médiocrement à se poser en champions de l'honneur et en théoriciens du devoir. Il en est toujours ainsi. C'est une conséquence nécessaire des dispositions que prend le public dès qu'il entre dans une salle de théâtre. Ce public, composé de personnes qui sont d'âges, d'humeurs et de caractères différents, ce public, comme l'humanité elle-même, est éternellement jeune. C'est pourquoi il prend parti pour la jeunesse, pour l'amour, pour la passion contre la raison. De là viennent les reproches qu'on lui a si souvent adressés. Et c'est à ce point de vue qu'il faudrait se placer pour discuter ce qu'on a appelé

d'un terme si impropre et en tout cas si obscur: son immoralité.

Enfin, si vous voulez songer que l'objet propre de la comédie consiste à rire des travers et des vices, des laideurs physiques et morales de l'humanité, — c'est-à-dire de tout ce qu'il y a de triste et de douloureux, — vous conviendrez que cette dureté que nous reprochions tout à l'heure aux comédies de Larivey est inhérente au genre lui-même, et que la comédie est par essence un genre cruel.

Tel qu'il est — et quelles qu'en soient les tares — ce théâtre de Larivey non seulement n'est pas négligeable, mais il a dans l'histoire de notre théâtre une réelle importance, et il a beaucoup servi au développement de l'art dramatique en France. Qu'y avait-il en effet chez nous avant l'époque où écrit Larivey ? Il y avait, d'une part, le genre national: la farce, — la farce parfois plaisante, plus souvent ennuyeuse, en tout cas grêle, mince, incapable de s'élargir et de s'élever au-dessus d'elle-même. — Il y avait, d'autre part, les traductions du théâtre latin. Mais ces traductions ne s'adressaient qu'aux érudits, qui ne sont toujours

qu'une infime minorité. — Larivey eut l'idée d'aller chercher à l'étranger, hors de chez nous, mais près de chez nous, un théâtre qui tout à la fois eût plus d'ampleur que la farce et fût plus vivant que la comédie antique. Il le trouva en Italie.

Le théâtre italien avait été très florissant pendant tout le XVIe siècle. Il avait, à défaut d'autres qualités, l'action, l'intrigue, le mouvement. C'est ce théâtre que Larivey transplante en France. Ce dont on ne saurait trop le louer, c'est des procédés dont il se sert pour l'adapter à notre scène. C'est ici que gît la grande originalité de Larivey. Larivey le savait. Il se rendait très nettement compte de l'œuvre qu'il accomplissait. Dans l'épître qui précède son premier recueil, il réclame pour ses comédies l'honneur d'être d'un genre nouveau. Et il explique en quoi consiste cette nouveauté. C'est, dit-il, « *que je n'en ai encore vu de françaises, j'entends qui aient été représentées comme advenues en France* ». Voilà. L'intrigue est prise dans le théâtre italien. Mais on l'encadre dans un milieu français. La scène est sur quelque place de Paris. Les personnages ont affaire

dans les différents quartiers de notre ville. Ils viennent du quai des Augustins, ils vont à la rue Saint-Jacques. Ils passent par les rues de Paris où, nous dit l'un d'eux, on pouvait voir à toute heure du jour, plantées sur le pas de leur porte, les petites bourgeoises, ancêtres de celles d'aujourd'hui, de gaillardes commères à la langue bien pendue, aux poings hardiment campés sur les hanches. Le dialogue est rempli d'allusions à des coutumes de notre pays. Il est rempli de dictons et de locutions proverbiales, locutions de terroir, sorties du sol et qui en ont conservé la saveur, locutions dont les unes sont champenoises, les autres beauceronnes, picardes ou normandes, et qui toutes sont françaises... Or, ne croyez pas que le fait de donner à ces comédies un cadre français soit de peu d'importance. Au théâtre toutes les réformes se font par l'extérieur. On réforme le décor, la mise en scène, le costume. Cela mène à réformer les sentiments et les idées; c'est ce qui fait qu'au théâtre il n'est si mince détail qui n'ait son importance. On nous transporte dans les rues de Paris; cela mènera insensiblement et sûrement à décrire la société de Paris. On

nous fait entendre des phrases bien françaises; cela mènera peu à peu à étudier des sentiments, des idées, des ridicules et des travers français. — C'est ainsi que ces comédies d'intrigue venues de l'Italie ont tout de même préparé les voies à la comédie de mœurs française.

Vous pourrez le contrôler tout à l'heure en entendant *les Esprits.* Mais cette pièce est de beaucoup la meilleure de toutes celles de Larivey. Et vous y trouverez d'autres éléments d'intérêt encore que ceux que je viens d'indiquer.

Voici l'affaire en quelques mots. Nous avons ici deux vieillards : Hilaire et Séverin. Ils sont frères, mais de caractère entièrem ent opposé. Autant Hilaire est bon, intelligent, généreux; autant Séverin est déplaisant, quinteux et avare. Séverin, paraît-il, n'a pas toujours été ainsi. Il l'est devenu depuis son mariage. C'est la faute de sa femme. Nos pères, comme vous le savez, ont pensé beaucoup de mal des femmes, de toutes les femmes, en général et en bloc. Ce en quoi ils ont eu tort. Car il y a des distinctions à faire. Il y a des nuances...

Le bonhomme Séverin sera la dupe, le

vieillard berné et le patito de la pièce Hilaire en sera presque le sage.

Séverin a eu trois enfants : une fille et deux fils, Fortuné et Urbain. — Hilaire n'ayant pas eu d'enfants a adopté Fortuné. Il l'a élevé avec indulgence, avec douceur, cherchant à s'en faire un ami, obtenant, en retour de ces bons traitements, l'affection et la confiance du jeune homme. Au contraire, Séverin élève Urbain avec une extrême sévérité. Urbain n'a vis-à-vis de son père que des sentiments de crainte teintés d'un peu de haine. Il est devenu un libertin fieffé. Il fait la fête en cachette de son père.

Il profite d'une absence de ce père pour venir à la ville : il s'enferme dans la maison de son père avec sa maîtresse. Sur ces entrefaites le vieux Séverin revient... Que faire? Comment empêcher le bonhomme d'entrer dans sa maison? C'est alors que le valet, Frontin, vient au secours du jeune homme. Avec des airs effrayés il annonce à Séverin que, depuis son départ, la maison est hantée par des diables, par des *Esprits*. Séverin le croit d'autant mieux que, pour confirmer le récit du valet, on fait dans la maison un tapage vraiment diabolique... Afin

de faire partir les Esprits on va chercher un sorcier, M. Josse. Celui-ci fait les conjurations. Les Esprits consentent à sortir, mais à condition de prendre au doigt de Séverin un anneau d'un grand prix. Affaire convenue... Inutile de dire que c'est Frontin qui enlève cette bague et qui va la vendre chez le premier brocanteur... Cependant Séverin, voyant qu'il ne pouvait rentrer dans sa maison, avait caché au pied d'une croix que vous verrez au milieu de la scène, une bourse contenant deux mille écus. Cette bourse lui a été dérobée. Quand il retourne à sa cachette, il trouve bien la bourse, mais remplie de cailloux. Son désespoir s'exhale en un monologue que vous reconnaîtrez bien vite, quoique n'ayant jamais lu Larivey. Séverin ne songera plus qu'à cette bourse perdue, et quand tout à l'heure on lui parlera d'une jeune fille qu'on a retrouvée, il pensera qu'il s'agit de son cher trésor, et il y aura un quiproquo de la fille et de la cassette.

Cependant Fortuné n'est pas absolument sans reproche. Il a pour maîtresse une jeune fille qui est dans un couvent : on l'appelle pour cela une nonne, une nonnain ; mais on nous fait soi-

gneusement remarquer qu'elle n'est pas religieuse, qu'elle est enfermée contre son gré; son père a disparu depuis plusieurs années. Fortuné va avoir un enfant. L'événement arrivera pendant la représentation.

Enfin, le père de la maîtresse de Fortuné revient, consent au mariage de sa fille. On rend la cassette à Séverin. Et tout finit par un triple mariage.

Cette pièce est donc une comédie d'intrigue. L'élément d'intrigue y est le principal, puisque c'est lui qui a donné son nom à la pièce. Les scènes où on dupe le pauvre Séverin ont du mouvement. Elles sont amusantes, au moins par la pantomime, par le dessin. C'est par là qu'elles pourront vous plaire. « Je n'ai jamais vu conjurer de diables », dit le bonhomme Séverin. Vous non plus, j'imagine. Cela pourra vous être agréable — et peut-être utile — car on reparle aujourd'hui beaucoup autour de nous de magie, d'occultisme, c'est-à-dire des « esprits », et il n'est donc pas impossible que quelque jour vous ayez affaire à eux.

Mais, en outre, à côté de la comédie d'intrigue, il y a un essai de comédie de caractère.

Les caractères d'Hilaire, de sa femme, de Séverin, d'Urbain, de Fortuné, sont esquissés d'un crayon bien faible, bien hésitant et bien superficiel. Mais enfin il faut tenir compte à l'auteur de cette esquisse et de cette indication. — Enfin il y a dans cette comédie un essai de comédie morale, j'entends de comédie où l'on débat une question de morale. Cette question est aussi bien une des plus générales et des plus graves, c'est la question de l'éducation. Là encore, Larivey a été singulièrement maladroit. Et, puisqu'il voulait nous montrer dans Fortuné les effets salutaires d'une bonne éducation, il aurait pu s'y prendre autrement. Fortuné a détourné une religieuse. On se demande ce qu'il aurait bien pu faire de plus s'il n'avait pas été un jeune homme si bien élevé... Mais enfin dans les scènes entre Hilaire et Fortuné, scènes d'un ton très sérieux et qui contraste avec le reste, la question est posée. C'est la question des rapports des fils avec les pères, et la question de l'autorité ou de la liberté dans l'éducation. La question a été maintes fois agitée au théâtre. Elle y a été résolue toujours de la même manière. Cette solu-

tion est, comme toute solution de théâtre, un peu grosse, surtout pour un problème aussi complexe, étant donné que le mode d'éducation doit varier suivant chaque individu. Néanmoins elle est, dans son ensemble, très acceptable, et ici la morale du théâtre est en conformité avec la morale générale. La voici, dégagée des exagérations et des bouffonneries. On pense que, pour former des hommes, rien ne vaut l'école de la sévérité. Il faut les habituer à obéir et les tenir serrés. On se trompe. On ne fait pas attention qu'en substituant ainsi toujours sa volonté à la leur, on détruit chez eux le ressort même de l'énergie, on les déshabitue de vouloir; et ce dont on a le plus de besoin dans la vie, c'est de volonté. Il faut bien prendre garde d'énerver chez l'enfant les facultés d'initiative. Il faut, autant que cela est possible, et progressivement, le mettre en contact avec la réalité et le laisser aller de son train. D'ailleurs on ne cessera pas d'être là toujours et tout près, comme un ami plus âgé. On sera auprès du jeune homme pour lui apprendre peu à peu que le monde n'est pas absolument tel qu'il apparaît à des yeux de vingt ans. On sera là

surtout à cette heure cruelle des premières désillusions où la jeunesse, allant toujours à l'extrême, s'empresse de croire pour un chagrin que tout est perdu et de condamner la vie tout entière ; on sera là pour lui enseigner que cette vie, en dépit des souffrances et à cause peut-être de ces souffrances, mérite tout de même d'être vécue... Tout cela est très compliqué. Il faut y mettre de la discrétion, de la mesure, du tact. Il n'y suffit pas de beaucoup de bonté : il y faut encore de l'intelligence, dont la bonté ne tient pas toujours lieu... Le métier de père est extrêmement difficile. Et comme il est tout de même assez répandu, — c'est bien cela qui est effrayant.

Une comédie d'intrigue, une comédie de caractère, une comédie morale, une pièce d'idées : voilà ce qu'il y a dans *les Esprits*. Vous voyez donc que c'est une pièce très riche. Il y a là beaucoup de matière comique. Il est dès lors tout naturel qu'on y ait beaucoup puisé... Molière, qui avait sûrement lu Larivey, s'est souvenu des *Esprits*, dans *l'École des Maris*, et dans maints endroits de son *Avare*. Et de fait si, entrant dans cette salle à l'improviste,

vous voyiez un vieillard, étendu en scène, se lamentant, criant qu'on lui a dérobé son argent et demandant s'il n'y aurait pas quelqu'un pour lui indiquer son voleur... vous ne songeriez pas qu'on joue *les Esprits*, mais vous croiriez qu'on donne *l'Avare* de Molière. De même, le rubis qu'on prend à Séverin, c'est déjà la bague qu'on ôte du doigt d'Harpagon pour la passer à celui de Marianne. Le monologue tout entier et le quiproquo de la fille et de la cassette sont déjà dans *les Esprits*... Enfin, la situation capitale des *Esprits* a servi à Regnard pour son *Retour imprévu*. C'est le même retour imprévu, quand le bonhomme Géronte revient à l'improviste, et qu'afin de l'empêcher d'entrer dans la maison son valet Merlin lui dit que la maison est hantée par des diables. Et, afin de rendre la chose plus vraisemblable en même temps que plus terrible, il précise et indique de quelle nature sont ces diables : « Ce diable-là est furieusement tenace, c'est celui qui possède ordinairement les femmes... quand elles ont le diable au corps. »

Ce que Larivey a prêté à ses successeurs, il l'avait lui-même emprunté à ceux qui l'avaient précédé. Les deux frères d'humeur opposée, ce

sont *les Adelphes* de Térence. La maison hantée, c'est *le Revenant* de Plaute. L'avare qu'on a dérobé c'est *l'Aululaire*. Et enfin tout cela avait été déjà mis en œuvre par l'Italien Lorenzino de Médicis que traduit Larivey. — C'est ainsi que les mêmes situations se perpétuent au théâtre et que les écrivains se les repassent d'âge en âge. Une même matière comique est venue de l'antiquité jusque vers les temps modernes ; elle circule à travers les siècles et à travers les pays ; elle se transforme en passant à travers les milieux de civilisation et les sociétés les plus diverses ; elle va toujours la même et toujours différente suivant que les écrivains de talent ou de génie qui s'en emparent à leur tour savent la façonner et mettent sur elle leur empreinte.

C'est de là que nous tirerons nos conclusions. Et cette étude nous aura du moins servi à ceci : c'est à nous rendre mieux compte de ce qu'on appelle le génie et de la façon dont s'élaborent longtemps même avant la venue de leurs auteurs les œuvres de génie. — Car Larivey n'est qu'un de ceux qui ont préparé la comédie de Molière. C'est par là qu'il nous intéresse. Ce qui nous intéresse dans Larivey, c'est Molière. — Vous

avez vu combien de situations du théâtre de Molière sont déjà dans *les Esprits*. Quand on étudie le théâtre antique, le théâtre italien ou celui de notre vieille France, on s'aperçoit qu'il n'y a pas une situation de son théâtre, et pas un élément de son comique, qui ne se trouvât précédemment ailleurs. — D'autre part avant Molière la comédie s'acheminait peu à peu à devenir ce qu'elle est devenue entre ses mains. La forme était trouvée. — C'est donc que, si le génie est créateur, il ne l'est pas à la façon dont on l'entend généralement. Il ne crée pas son art de toutes pièces. Il n'est pas dans l'histoire de l'art un accident. Il ne fait qu'achever ce qui avait été dès longtemps préparé. Il est le dernier terme d'un développement. Il est l'aboutissement final d'un progrès lent et continu. Il reprend ainsi sa place dans l'ordre général. Il se conforme aux lois de la nature, n'étant lui-même et au même titre que les autres, qu'une force de la nature.

Qu'est-ce donc que le génie ajoute à cette œuvre qu'on lui avait préparée? Presque rien ; mais à la vérité, ce rien est tout. La tragédie de Corneille existe avant Corneille ; il n'y manque

que l'âme de Corneille. La comédie de Molière existe avant Molière ; il n'y manque que l'esprit de Molière. Molière a retrempé dans l'observation ces rôles de théâtre : il en a fait des hommes. Dans ces « situations » destinées à provoquer le rire, il a vu les péripéties, les crises et les malheurs de la vie. A ce rire de la comédie que nous accusions tout à l'heure d'être féroce, il a mêlé sa grande et sa profonde mélancolie, et c'est pourquoi ce rire prend un ton si grave. Enfin il n'est pas une de ses pièces d'où on ne sorte — je ne dis pas meilleur, ce qui n'aurait pas de sens — mais induit à réfléchir sur les choses de la vie, et peut-être à les voir comme les a vues Molière. Les hommes de génie sont cela même. Ce sont ceux qui s'intéressent au spectacle de cette chose bizarre qui est la vie, qui y trouvent un sens, quel qu'il soit, et nous en donnent vaille que vaille une interprétation. C'est pour cela que nous les admirons tant. C'est de cela que nous leur sommes si reconnaissants. Et c'est pour cela qu'il y a si peu d'hommes de génie.

PICARD

LA PETITE VILLE (1)

Mesdames, Messieurs,

Avant de vous parler de *la Petite Ville* et de m'expliquer devant vous sur une question qui s'y rattache et que je crois de quelque importance pour le mouvement de la littérature d'aujourd'hui, il faut que je vous présente très brièvement l'auteur lui-même et l'ensemble de son théâtre. Car je pense ne faire injure à personne en supposant que parmi ceux qui m'écoutent quelques-uns n'ont qu'une idée assez vague de celui qui fut Louis-Benoît Picard. C'était un homme excellent. Il écrivit sous le Directoire, sous le Consulat et l'Empire et dans les premières années de la Restauration. Il connut des moments difficiles, et fut obligé pour augmenter ses ressources de jouer lui-même la comédie. Il jouait les rôles de valets ; sa femme

1. Conférence faite au théâtre de l'Odéon, le 19 décembre 1895.

jouait les soubrettes, son frère jouait les jocrisses. Il fut directeur de théâtre et notamment directeur de l'Odéon. Directeur de théâtre, acteur, auteur, il ne se crut pas pour cela un Molière. Il fit représenter un grand nombre de pièces, dans tous les genres et avec des fortunes diverses. Il eut des succès éclatants, et des fours noirs. Mais il était de ceux qui font bravement leur tâche, vaille que vaille, qui ne se découragent pas et qui vont droit devant eux. Il avait d'ailleurs des qualités du plus grand prix, de la fécondité, de la belle humeur, une bonhomie narquoise, de la justesse d'observation, le sens de la scène. Mais il avait un défaut: il était modeste. La modestie est un défaut charmant, mais c'est un défaut. Et je suis sûr que vous ne m'accuserez pas de paradoxe si je prétends que, lorsqu'on parle modestement de soi on trouve tout de suite les gens disposés à vous prendre au mot. C'est une des raisons — entre autres — qui font que la gloire de Picard est aujourd'hui plutôt une gloire de demi-teinte.

Son théâtre est des plus intéressants. Je ne puis lui consacrer ici l'étude qu'il mériterait. Mais je puis essayer du moins de caractériser le

genre de plaisir qu'il cause à un lecteur d'aujourd'hui. C'est un plaisir fait en grande partie de surprise. On est surpris d'y rencontrer à chaque pas des choses qu'on croyait beaucoup moins anciennes et dont nous avons admiré la nouveauté quand nous les avons trouvées chez des auteurs encore aujourd'hui vivants ou morts d'hier. Nous autres, gens du public ou de la critique, nous sommes essentiellement crédules. Un auteur vient nous dire : « Je vous apporte quelque chose de nouveau, mais de vraiment nouveau ; je crains même que ce ne soit trop nouveau pour vous et que cela ne vous effarouche. Mais que voulez-vous? Il faut me prendre pour ce que je suis : je suis un novateur. » Devant ces fières déclarations, nous autres, gens du public et gens de la critique, nous nous inclinons. Nous acceptons les nouveautés, même nous poussons aux hardiesses. On a son amour-propre et on ne veut pas passer pour retardataire. Mais si quelque jour il nous arrive de ranger notre bibliothèque, d'y prendre de vieux livres pour les épousseter, et en les époussetant de les feuilleter, nous sommes tout déconcertés de voir qu'on nous a

fait passer pour neuves des choses fort vieilles. Nous nous apercevons que nous avons été dupes, ce qui est toujours un peu désagréable. Cela prouve peut-être tout simplement qu'il ne faut jamais secouer la poussière des vieux livres, — quand ce ne serait que dans l'intérêt des livres nouveaux.

Tel est, vous le verrez, le genre d'étonnement que nous procure le théâtre de Picard. En le parcourant avec vous, je vous y ferai saluer au passage quelques connaissances.

Disons-le d'abord, Picard s'est fait de l'art du théâtre une idée très juste, et j'ajoute très noble. Sans doute il n'a dédaigné aucun genre et il a écrit nombre de pièces uniquement pour faire rire. Mais il est resté convaincu que l'art du théâtre dans sa forme supérieure a pour objet de peindre les mœurs. Cela a l'air d'être une de ces vérités qui vont de soi, et si universellement admises qu'elles en sont banales. N'en croyez rien. C'est seulement quelques années plus tard que Scribe déclarait qu'on ne doit mettre au théâtre ni l'histoire, ni les mœurs, ni les caractères, ni la vérité, mais que le théâtre vit uniquement de fiction, qu'il a pour unique objet

de nous divertir, de nous amuser, ou, pour appeler les choses par leur nom, de nous aider à digérer. Le succès prodigieux de Scribe prouve que sa théorie était en accord avec le secret désir du public. Et il se peut que le nom de Scribe soit aujourd'hui fort décrié; parmi les écrivains de notre théâtre contemporain, et non parmi les moindres, je ne serais pas embarrassé pour vous en citer plusieurs, qui sont à ce point de vue disciples de Scribe et qui font, quoique avec moins de délicatesse, exactement la même chose que lui. Pour ce qui est de Picard il a pensé que le théâtre doit peindre les mœurs, les travers, les ridicules, les vices, que par là il nous en corrige parfois et que d'autres fois il sert à nous corrompre, qu'il est utile ou nuisible, jamais indifférent.

Ensuite il a très bien vu ce qu'il fallait faire à l'époque où il est venu ; ce qu'il fallait faire, c'était ne pas recommencer Molière. Molière avait mis à la scène les grandes passions du cœur, les vices qui possèdent l'homme tout entier, il avait décrit ce qu'il y a dans l'âme de durable, d'éternel, qui est de tous les pays et de tous les temps. Il avait moissonné abondamment :

on aurait eu tort de glaner après lui. Il fallait donc s'attacher à ce qu'il y a de mobile, de changeant, de relatif à une époque et dépendant d'un milieu. Il fallait abandonner la comédie de caractère. Il fallait se mettre à la comédie de mœurs.

C'est ce qu'a fait Picard. Il a en cela continué l'œuvre des Regnard, des Lesage, des Dancourt. Ceux-ci avaient eu sous les yeux une société organisée, hiérarchisée, où les mœurs avaient quelque stabilité. Picard vivait dans un temps plein de troubles, de changements rapides et imprévus, plein de bouleversements et de scandales. Il les a aperçus avec clairvoyance ; il en a noté quelques-uns avec honnêteté, avec courage. Telles de ses pièces ont une importance sociale, et même politique. Il y avait, — dans ce temps-là, — des hommes politiques dont la fortune paraissait un peu surprenante et dont on trouvait que le talent n'expliquait pas suffisamment la grande situation. Il y avait, — dans ce temps-là, — des gens très haut placés dont on pensait que ce n'était pas seulement par leur mérite qu'ils s'étaient élevés si haut. Ce sont eux que Picard dépeint dans la pièce intitulée :

Médiocre et Rampant ou le Moyen de parvenir. Et soyez persuadés que le public d'alors mettait des noms propres sur les visages. Il y avait, — dans ce temps-là, — des affaires financières un peu louches. Certains négociants, qui avaient notoirement fait banqueroute, et banqueroute notoirement frauduleuse, n'en continuaient pas moins à mener grand train. Picard les dénonce dans une pièce intitulée : *Duhautcours ou le Contrat d'union.*

J'y découpe ce bout de dialogue :

— La femme fait de l'esprit.

— Et son mari des banqueroutes. Quel couple intéressant !

— Bon ! cela n'empêchera pas la femme de se montrer dans tous les athénées.

— Et le mari à la Bourse.

— Cela est reçu.

Cela était reçu — alors. Notez que ceux que dénonce Picard, le moment où il s'attaque à eux est celui où ils tiennent le haut du pavé, où ils sont puissants. Cela est digne de remarque. Car nous avons vu assez souvent le théâtre s'attaquer — avec bravoure — à des adversaires tom-

bés, vaincus, incapables de se défendre. Cette forme de courage est assez ordinaire. Mais dire la vérité, soi chétif, à des adversaires redoutables et puissamment armés, c'est une forme de courage beaucoup plus rare.

Il est vrai que sous l'Empire pareille liberté n'aurait plus été permise. Picard dut se replier. D'un coup d'œil sûr il alla droit à cette peinture de la vie de famille et des mœurs bourgeoises à laquelle nous devons le meilleur de la comédie de ce siècle. Les titres mêmes sont significatifs. C'est *la Vieille Tante*, *le Collatéral*, *les Voisins*, *les Filles à marier*, *l'Entrée dans le monde*. Les personnages qui se meuvent dans ces comédies appartiennent à une même classe sociale : on nous les montre dans leur cadre et dans leur air ; ils ont souvent les sentiments, le langage, le ton qui conviennent à leur condition. Et comme les incidents de la vie de famille sont toujours à peu près les mêmes et que les mœurs bourgeoises ne se sont que lentement modifiées, Picard atteint ici à un genre d'intérêt qui dépasse l'actualité. On ne peut dire que dans ces pièces tout soit suranné. Dans *la Vieille Tante*, Picard nous fait assister au

manège obséquieux de collatéraux occupés à capter l'héritage d'une parente riche. Ce sont de ces choses qui doivent se passer encore aujourd'hui. Dans *les Filles à marier* : « J'ai voulu, dit Picard, peindre des jeunes filles pressées de se marier. » Des jeunes filles pressées de se marier... il doit y en avoir encore. La jeune fille à marier deviendra la « demoiselle à marier » de Scribe. Il y a ainsi dans le théâtre de Picard beaucoup de personnages que Scribe y reprendra. Il y a même un colonel.

Dans ces tableaux d'intérieur s'encadrent des drames intimes, où parfois le dramatique est d'une rare intensité. Dans la pièce intitulée : *les Capitulations de conscience*, c'est un cas de conscience, en effet, qui est agité, posé avec netteté, développé non sans force. Un ancien négociant, M. Probincour, a trouvé un portefeuille contenant des valeurs au porteur. Va-t-il le rendre? Si la question était posée avec cette brutalité et cette simplicité, il est clair que l'hésitation ne serait même pas possible. Mais notez que Probincour ne songe pas à s'approprier ces valeurs. Il songe seulement à y

contracter un emprunt momentané pour faire face à des embarras d'argent passagers et avec la ferme intention de rendre dans un très bref délai. Supposez, en outre, que ces valeurs appartiennent à un coquin qui a quasiment ruiné Probincour par sa mauvaise foi ; en sorte que cette trouvaille ressemble à une sorte de restitution machinée par la Providence. Supposez encore que, faute de cette somme, Probincour soit obligé de renoncer à un projet qui aurait assuré le bonheur de son fils. Le voilà placé entre le devoir de probité stricte et la tendresse paternelle. Et tel est le cas de conscience... C'est le fils lui-même, qui, ayant soupçonné la chose, force son père à restituer... Mais voilà une situation qu'Émile Augier a remise jusqu'à trois fois dans son théâtre : celle d'un père contraint par ses enfants à restituer une fortune dont les origines ne sont pas claires et recevant ce châtiment, le plus cruel de tous : celui de rougir devant son fils.

Au surplus la question d'argent n'est pas seulement indiquée, elle est abordée directement dans le théâtre de Picard, elle fait le fond de telle pièce comme *Duhautcours*. On a été grisé

par une heure de prospérité; on a été entraîné par son entourage, on a voulu paraître, comme les autres; on a mis sa maison sur un certain pied, on ne peut plus reculer; on a honte de diminuer son train; on n'ose pas demander à sa femme d'ôter un plat à son dîner et une touffe de plumes à son chapeau; on veut sauver la façade, on a recours à des expédients dont chacun hâte la chute finale... N'est-ce pas là dans beaucoup de ménages l'histoire elle-même de la ruine? et n'est-ce pas sur cette pente qu'ont dégringolé beaucoup de pauvres diables pour aboutir à être de malhonnêtes gens? C'est l'histoire du commerçant Derville. Il est à la veille de faire faillite; et ce soir-là, justement, sa femme donne un bal. Il insinue qu'il a des inquiétudes, que peut-être ce n'est pas le moment de danser. Mais elle, sèchement: « Faites vos affaires, Monsieur, et laissez-moi m'amuser... » La banqueroute va avoir lieu et le quatrième acte est rempli par une séance de l'assemblée des créanciers où s'expose et se débat devant nous la procédure elle-même de la faillite... Négociants, financiers et faiseurs, hommes de paille, hommes de loi, hommes de

proie, corbeaux, ce personnel est le même que nous retrouverons au théâtre, depuis Balzac jusqu'à M. Henry Becque. Mme Derville s'appellera par exemple Mme Fourchambault. Et c'est bien là cette « question d'argent » qui donne son nom à une pièce d'Alexandre Dumas, qui est à peu près tout le théâtre d'Augier.

Voulez-vous maintenant une autre question dont on nous a rebattu les oreilles? C'est en tête d'une pièce datée de 1795 que Picard écrit :

Au moment où je donnai la pièce, tous les auteurs semblaient s'être entendus pour mettre en scène des filles-mères. Le Grand-Opéra, l'Opéra-Comique, la tragédie offraient presque à l'envi des filles séduites et abandonnées ; l'exemple m'entraîna et j'introduisis dans ma comédie une *victime de l'amour*.

Cette victime de l'amour est naturellement tout à fait excusable et, peu s'en faut, innocente : « Une petite paysanne, bien simple, bien malheureuse, allant à Paris chercher un nourrisson, mérite peut-être un peu d'indulgence. » — L'indulgence pour la fille séduite,

la réhabilitation de la fille-mère était déjà une mode de 1795 !

Je pourrais multiplier les rapprochements. Mais à quoi bon? Je ne veux pas rendre à mon auteur le service perfide de le surfaire. Je ne songe guère à découvrir dans le théâtre de l'auteur des *Ricochets* et des *Deux Philibert* l'histoire en raccourci de tout notre théâtre moderne. Je songe encore moins à diminuer le mérite de ceux de ses successeurs qui, reprenant ses ébauches, y ont mis leur empreinte et les ont marquées d'un caractère définitif. Il en est des œuvres de l'art comme de celles de la nature. Il faut que plus d'une forme soit essayée et plus d'une rejetée, avant qu'on trouve celle qui sera viable. Picard est un de ces écrivains, comme on en voit aux époques de transition, qui pressentent, devinent, essaient beaucoup de choses, sans pouvoir étreindre d'une maîtrise assez forte ce qu'ils ont entrevu, soit que le génie suffisant leur ait manqué, soit qu'il leur ait manqué seulement de venir à une heure plus favorable. Il est de ces écrivains intermédiaires, et, si l'on veut, de remplissage, qui remplissent les interrègnes, marquent une étape, servent à établir

la tradition ininterrompue, et ne sont ni méprisables, ni inutiles, puisqu'ils aident à entretenir la vitalité de la production française.

*
* *

La Petite Ville, que vous allez voir représenter, passe pour être le chef-d'œuvre de Picard. Est-ce vraiment son chef-d'œuvre? Je n'en suis pas bien sûr. C'est la pièce que préférait l'auteur : cela suffirait pour nous mettre en défiance. En tout cas elle s'est maintenue à la scène; on l'a toujours jouée avec succès, et elle est de soi fort agréable. Elle a été inspirée à Picard par un passage des *Caractères* de La Bruyère :

J'approche d'une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre. Elle est située à mi-côte; une rivière baigne ses murs et coule ensuite dans une belle prairie; elle a une forêt épaisse qui la couvre des vents froids et de l'aquilon. Je la vois dans un jour si favorable que je compte ses tours et ses clochers; elle me paraît peinte sur le penchant de la colline. Je me récrie et je dis : « Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel et dans ce séjour si délicieux! » Je descends dans la ville

où je n'ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitent : j'en veux sortir.

Cela même est le sujet que Picard s'est borné à mettre en œuvre. Un jeune homme qui a quitté Paris par dépit d'amour arrive en vue de la petite ville. Il est séduit par l'aspect charmant de cette colline, de ce cours d'eau, de ces prés, de ces bois, de tout ce qui dit la fraîcheur, annonce la paix et le recueillement. Il soupire : « C'est là qu'est le bonheur. » Hélas! il avait compté sans les indigènes. A peine a-t-il fait trois pas dans la ville, il les voit surgir : un hobereau épaissement vaniteux, une coquette ridicule, une vieille fille persuadée que toutes les diligences lui amènent un épouseur et que tous les hommes se meurent d'amour pour elle, une jeune fille outrageusement niaise, pauvre poupée qui ne sait dire que : « Oui, maman », une mère enfin plus terrible à elle seule que tous les autres ensemble, attendu qu'elle a une fille à marier, une de ces mères si redoutables à celui en qui elles ont flairé le gendre possible! Il n'a pas séjourné un après-midi dans ce lieu de délices, il a déjà sur les bras une intrigue,

un procès, un duel, plusieurs mariages... Il se sauve et court encore.

La Petite Ville avait bien réussi. Picard essaya de lui donner un pendant et il fit jouer *la Grande Ville*. On le siffla. Cela s'explique assez aisément. Dans *la Petite Ville* on représentait les provinciaux comme des niais, les Parisiens comme des gens d'esprit. Les Parisiens trouvèrent que cela était d'une observation très juste. Dans *la Grande Ville* on représentait les provinciaux comme de braves gens, et les Parisiens comme des fripons. Les Parisiens se fâchèrent.

Ce qui fait le succès de notre pièce c'est qu'elle est menée avec gaieté. Ce qui en fait le mérite solide, c'est que l'auteur, en groupant ses personnages, a su nous donner l'illusion qu'ils appartiennent bien à un même groupe, qu'ils font partie d'un même milieu, qu'ils en dépendent et que leurs travers en sont le produit. Il a su créer une atmosphère.

Au surplus toutes ces figures ont peu de solidité. Ce ne sont que des silhouettes, tournées à la caricature et dessinées d'après une convention. Si vous vouliez, au lieu de ces fantoches,

trouver des êtres vivants, individuels comme les créatures de chair et de sang, généreux à la manière des types de la comédie humaine, j'ai à peine besoin de vous rappeler où vous les trouveriez: c'est dans *les Scènes de la vie de province* de Balzac. Rappelez-vous le défilé des *Illusions perdues*. Rappelez-vous les basses intrigues, qui se nouent autour d'Ursule Mirouet. Rappelez-vous l'hôtel morne où se fane et souffre, tourmentée par le sang, la « vieille fille », Mlle Cormon. Rappelez-vous les peintures effrayantes d'Eugénie Grandet. Je ne voudrais pas avoir l'air de m'attarder à un parallèle disproportionné et d'écraser Picard sous le poids d'une comparaison trop lourde pour lui. Mais en effet c'est chez Balzac qu'on trouverait rendu en plein relief tout ce qu'a pu inspirer l'horreur de la vie de province.

A ce propos je remarque que, depuis qu'il y a une littérature en France, toutes les fois qu'elle s'est occupée de la province, ç'a été de la même manière, qui n'est pas précisément la manière la plus bienveillante. C'est Molière au XVIIe siècle avec ses Cathos et ses Madelon, avec Pourceaugnac et la comtesse d'Escarbagnas.

C'est La Bruyère qui accouple ces deux mots : les *provinciaux* et les *sots*, comme s'ils s'attiraient l'un l'autre par une sorte d'aimantation ou comme s'ils se confondaient dans une naturelle synonymie. De nos jours, après Balzac, c'est Flaubert qui place en province l'action de son plus fameux roman et nous y présente, au milieu de dignes comparses, cette hystérique d'Emma Bovary, cet imbécile de Charles Bovary et ce crétin de M. Homais. Au théâtre, Émile Augier, en dépit de quelques touches que je n'oublie pas, témoigne contre la province où il place l'étude de *Maître Guérin*, M. Sardou écrit *les Ganaches*, et Labiche ne fait venir ses provinciaux à Paris que pour les berner, pour les envelopper, les entraîner, les affoler dans le rire homérique et dans la sarabande de *la Cagnotte*.

C'est que les auteurs sont ici encouragés par le public, et qu'ils ne font que flatter cette prévention que nous avons pour la plupart contre la province. Nous pouvons bien l'avouer, et, puisque nous sommes entre nous, faire notre examen de conscience. Le seul mot de province nous cause une manière d'effroi. Pour rien au

monde nous n'accepterions de vivre là-bas. Et nous ne comprenons pas que d'autres y puissent vivre. Quand il nous est arrivé, nous rendant aux bains de mer ou aux eaux, de passer en chemin de fer devant une sous-préfecture, nous nous sommes demandé : « Est-ce bien vrai qu'il y ait des gens qui habitent là dedans? Ils y sont et ils y restent! Il y en a même qui n'en sortiront jamais. Ils mourront sans être jamais venus à Paris! Ils mourront sans avoir vu la tour Eiffel autrement qu'en épingle de cravate! Que cela est extraordinaire! Comment peut-on être provincial? Comment s'y prend-on pour naître dans une sous-préfecture? Comment se fait-il qu'il y ait des gens qui soient provinciaux, quand il est si facile d'être Parisiens, comme tout le monde?... »

Nous tenons ainsi, sans autre forme de procès, et sans plus ample informé, le provincial pour une sorte de phénomène, — qui met de la malice à être d'Angoulême et de la méchanceté à être de Pontivy, — pour une espèce de maniaque, condamné au ridicule par droit de naissance. Nous daubons sur lui en toute sécurité... Et nous ne faisons pas attention que les défauts

que nous lui reprochons sont les nôtres aussi, bien que les siens et que toutes les fines railleries que nous lui décochons retomberaient aussi justement, aussi exactement sur nous-mêmes.

Car ce que nous reprochons à la province, c'est qu'on n'y vit pas librement, qu'on y est en butte à la curiosité universelle, qu'on y est l'objet des commérages, des cancans et des potins! Mais, nous-mêmes, de quoi vivent nos journaux et qu'est-ce que nous y allons chercher? Depuis le potin diplomatique jusqu'au potin de coulisse, potin sur l'homme en vue, sur le phénomène du jour, sur la belle Otero ou sur le nouvel académicien, sur un tas de gens que nous ne connaissons pas et de qui les histoires n'auraient donc pour nous aucun intérêt, si ce n'était que le potin nous plaît par lui-même et vaut uniquement par ceci qu'il est le potin. Potins dans la vie publique! Car si je n'avais pour notre Parlement le respect que je dois et que vous devinez, je dirais que c'est justement le malheur de notre politique d'aujourd'hui que tout s'y fasse par commérages et que nous poussions si loin notre goût du potin que nous y sacrifiions les intérêts eux-mêmes et

la dignité du pays. Et dans ce qu'on appelle « la société », « le monde », est-ce que nous ne voyons pas le commérage s'épanouir ? Entrez dans un salon. Entrez-y au moment où une autre personne en sort, et vous serez étonnés de tout ce que vous apprendrez sur elle. A quoi donc est-ce que les gens qui n'ont rien à faire passeraient leur temps si ce n'était à faire des cancans? Mais d'ailleurs ici les gens laborieux sont absolument pareils aux oisifs. Il n'est personne qui soit si occupé qu'il ne trouve le temps d'entendre quelque médisance, — et d'en faire. Ceux qui appartiennent à un corps organisé le savent bien. Dans un bureau il y a des histoires sur tout le monde, depuis le chef de bureau jusqu'au dernier des garçons de bureau. Dans la magistrature, tous les magistrats savent sur chaque magistrat de piquantes anecdotes, et dans l'Université elle-même, il court sur certains universitaires des histoires que vous me permettrez de qualifier de saugrenues. Les potins! qu'on s'élève contre eux partout où l'on voudra, pourvu que ce ne soit pas dans cette grande potinière qu'est Paris, dans Paris-potins !

On reproche à la province son étroitesse d'es-

prit. J'admire que ce soit nous qui accusions les autres de n'avoir pas l'esprit assez large, quand nous prouvons notre largeur d'esprit en déclarant que tous ceux qui ne nous ressemblent pas sont ridicules et que tous ceux qui ne pensent pas comme nous sont des imbéciles. Étroitesse d'esprit... Préjugés... Préventions... Est-ce que nous n'avons pas sur toutes choses notre point de vue qui est le point de vue de Paris et non pas un autre ? Est-ce que nous n'avons pas nos jugements tout faits, nos opinions reçues, qui nous viennent on ne sait d'où, qui reposent sur on ne sait quoi, mais que nous nous laissons ensuite imposer et dont nous ne voulons plus démordre ? Nous avons le souci du qu'en-dira-t-on. Nous avons la peur du ridicule, ce qui prouve à quel point nous sommes dépendants de l'opinion d'autrui. La province a les cercles, le café du Commerce, le cours, le « courss » comme disent les Méridionaux. Eh ! si la province a le cours, est-ce que nous n'avons pas le Boulevard ?

On nous annonce depuis longtemps la fin du boulevard. On nous dit que le boulevard se meurt, que le boulevard est mort. Pour ma

part, si cet événement se produisait, j'assisterais aux funérailles du boulevard avec recueillement, mais sans douleur. Je suivrais jusqu'au bout l'heureuse cérémonie funèbre. Mais il ne faut pas nous réjouir trop tôt. Certes le dernier mot de l'élégance ne consiste plus à aller s'asseoir à la terrasse de Tortoni. Mais il y a à cela une bonne raison, c'est que Tortoni n'existe plus. Pour ce qui est du boulevard, il se peut qu'il se soit déplacé, qu'il ait changé de quartier, qu'il ait émigré vers les quartiers neufs : ce qui subsiste toujours, ce qui est aujourd'hui plus vivant ou plus menaçant que jamais, c'est l'esprit du boulevard. Il est fait, d'abord, d'intolérance. C'est ici que règnent les jugements absolus et sommaires : c'est ici que se font et se défont les réputations et qu'il n'y a pas de milieu entre être un homme de génie, ou être un simple goîtreux. Il est fait, cela va sans dire, de frivolité. C'est ici qu'on n'apprécie que ce qui est amusant, — et qu'on s'amuse d'étranges choses. Il est fait d'inintelligence et de routine. C'est le boulevard qui n'a jamais rien compris à aucune nouveauté de quelque conséquence ; c'est lui, on ne saurait trop le redire,

qui résiste à tout ce qui est nouveau, lui qui a humilié toutes les supériorités. Il est fait enfin de fatuité et d'outrecuidance. Mais ces défauts-là sont d'heureux, de précieux et d'utiles défauts. A force de dire du bien de soi, on arrive à le faire croire aux gens. A force de répéter qu'ils ont de l'esprit, les gens du boulevard sont arrivés à nous le faire croire. Ils sont arrivés à nous faire prendre leur esprit pour l'esprit parisien, et l'esprit parisien pour l'esprit français. Ils sont arrivés à discréditer Paris, en nous le faisant confondre avec ce qu'on appelle Tout-Paris.

Ce Tout-Paris, à l'heure actuelle, est en train d'accaparer la littérature. Ce qu'il en fait j'ai à peine besoin de vous le rappeler. Je laisse de côté les journaux. Mais prenez les romans, prenez les pièces de théâtre. Ce que vous y trouverez, presque uniquement, c'est la peinture de cette vie factice, artificielle, fausse, qui est, paraît-il, la vie parisienne et que mènent trois cents personnes — en mettant les choses au large. On nous y relate, mais avec un luxe de détails, une minutie d'observation et parfois une profondeur de psychologie merveilleuse, les faits et gestes de quelques excentriques et d'une poi-

gnée de malades et de détraqués. On se penche sur cette pourriture, on y observe curieusement comment se décompose une société. On nous y présente des types d'exception, et de fâcheuse exception. Tout y passe, depuis le vieux monsieur, qu'on appelle comme vous savez, jusqu'à la jeune fille qu'on désigne comme je ne vous le rappellerai pas. Vous vous dites, à part vous, que, pour votre part, vous n'avez jamais connu de pareilles gens, qu'ils ne vous intéressent pas, que cela vous est bien égal de savoir comment ils font la fête et comment ils s'abrutissent, et qu'il serait temps de les laisser, sans s'en occuper autrement, faire leurs malpropretés ensemble. Et c'est là que je voulais en venir. Nous sommes fatigués de toutes ces peintures aussi répugnantes que d'ailleurs elles sont médiocres. Nous ne voulons plus de cette parodie de l'esprit français. Il y a danger pour le bon sens, pour le bon goût et, il faut oser le dire, pour la morale. Si on laisse faire aux représentants de la littérature parisienne, c'est notre littérature elle-même, au sens le plus large, qui s'en va périr, faute d'air libre, périr d'étroitesse, de niaiserie et de grossièreté.

C'est ici que l'étude de la vie provinciale peut nous être singulièrement utile. Car cette vie provinciale nous avons affecté de ne pas même vouloir la comprendre. Nous ne l'avons jamais envisagée qu'avec préventions, dans un esprit de dénigrement et de haine. Or pour comprendre il faut commencer par aimer. L'intelligence n'est qu'une forme de la sympathie. Si nous y avions regardé d'un peu près, avec un esprit libre, indépendant, soyez bien assurés que nous aurions découvert, et sans trop de peine, que cette vie a son caractère, sa signification, sa poésie. Quelle est cette sottise d'englober dans un même mépris trente-six millions de Français? Quel est ce manque de générosité d'exclure de la vie littéraire ceux qui sont au même titre que nous membres de la même patrie ? Et quelle est cette folie de méconnaître tous les trésors de vitalité qu'enferme cette grande France qui s'étend derrière nous et où nous avons toujours trouvé, l'heure venue, d'admirables réserves d'énergie ? C'est de ce côté que doivent regarder romanciers, gens de théâtre, littérateurs, enfin délivrés de cette obsession de la vie parisienne. — Notez que je ne songe pas à faire de la vie de

province un tableau de convention, et sottement flatteur. Je ne fais pas l'idylle de la province. Je ne sais si les mœurs y sont meilleures ou plus mauvaises qu'ici. Il me suffit qu'elles soient différentes. Nous sommes comme ces malades à qui, à défaut d'un climat meilleur, on prescrit du moins un changement d'air.

On commence à le comprendre, et je pourrais vous citer des livres de ces dernières années inspirés par la vie de province et qui viennent à l'appui de ce que je vous disais. On commence à s'occuper de la province — au moment où la vie de province s'en va. Car c'est la loi de notre destinée, et c'en est le malheur, que nous ne commencions à apprécier nos biens qu'au moment où ils nous échappent et où le prix nous en est révélé trop tard par le regret que nous éprouvons de n'avoir pas su en jouir. Par suite des communications trop faciles et de la révolution économique, les villes de province, grandes ou petites, deviennent des faubourgs de Paris. Le Havre fait de Paris un port de mer et nos boulevards se prolongent par la Cannebière. Dans un délai qu'on peut prévoir, la vie de province ne sera qu'un souvenir. Raison de

plus pour en fixer l'image au moment où il s'y ajoute la poésie des choses qui s'en vont, et pour ne pas laisser disparaître, avant de l'avoir pour jamais fixée par les moyens de la littérature, cette France provinciale où se conservent tant de traditions de notre vieille France et tant de souvenirs du cher passé.

... Vous allez entendre *la Petite Ville*. Vous y aurez du plaisir. Mais, si vous voulez m'en croire, vous ne prendrez pas trop au mot Picard non plus que La Bruyère. Vous ne penserez pas trop de mal, ni de leur petite ville ni d'aucune autre. Il ne faut pas médire par avance de ceux à qui il se peut qu'on aille quelque jour demander un asile. Car un jour viendra peut-être, il viendra sûrement, où quelques-uns d'entre vous fatigués de Paris, désabusés de ses Parisiens, ayant souffert par ses Parisiennes aussi, s'en iront et s'arrêteront devant quelque site choisi auquel ils demanderont le bonheur, sans beaucoup l'espérer. Ils aimeront la colline qui bornera leur vue lassée de s'être promenée sur trop de choses. Ils aimeront le fleuve dont le cours est pareil à celui de notre vie et où l'eau qui coule n'est pas deux fois la même. Qui sait?

Ils prendront goût peut-être aux commérages eux-mêmes des habitants. Ils en aimeront la niaiserie. Ils y trouveront je ne sais quel charme berceur. Ils s'y abandonneront, à ce moment qui vient surtout pour les plus intelligents, pour ceux qui ont le plus vécu et compris la vie, le moment où l'on n'a plus soif que d'apaisement, que de calme, d'oubli, et de ce repos précurseur du grand repos final...

TABLE DES MATIÈRES

ÉMILE COLIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

